Deutsche Philologie

# Sexus und Eros in der deutschen Novellendichtung um 1900.

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät

der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Breslau

vorgelegt von

Hans-Ulrich Klose

aus Strehlen in Schlesien

1941

Buchdruckerei Richard Mayr, Würzburg.

1. Gutachter: Prof. Dr. Dr. Merker.
2. Gutachter: Prof. Dr. Jungandreas.

Mündliche Prüfung am 12. Juli 1939.

Gedruckt mit Genehmigung des Dekans der Philosophischen Fakultät der Schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

## Inhaltsverzeichnis.


| | Seite |
|---|---|
| Einleitung | 1 |
| Michael Georg Conrad | 4 |
| Karl Bleibtreu | 15 |
| Hermann Conradi | 26 |
| Johannes Schlaf | 38 |
| Gerhart Hauptmann | 49 |
| Arthur Schnitzler | 61 |
| Max Dauthendey | 78 |
| Ricarda Huch | 92 |
| Thomas Mann | 104 |
| Vergleichende Schlußbetrachtung | 114 |
| Literaturnachweis | 123 |

# Einleitung.

Sexus und Eros: Die deutsche Sprache selbst besitzt keine Worte, die unmittelbarer und eindeutiger auseinanderzuhalten vermöchten, was hier deutlich gegenübergestellt werden soll. Eros wird hier immer bedeuten: die Gesamtheit von Tatsachen aus dem Liebesleben, bei denen die körperliche Vereinigung keine oder nur eine geringe Bedeutung hat, die Liebe vergeistigter oder durchseelter Art zum Menschen des anderen Geschlechtes, die den Mut zum Opfer für den anderen als schärfsten Maßstab besitzt; Sexus aber die Liebe, die allein den Körper des anderen sucht, und Sexualität die zusammenfassende Bezeichnung für alle sich allein auf das Geschlechtsleben beziehenden Erscheinungen. Noch existiert keine tiefere Erklärung vom Wesen der Liebe und des Eros als jene, die Plato in seinem unsterblichen „Gastmahl" gegeben hat. Dort wird Eros sichtbar als der große „Dämon", der einen Menschen ergreift — nicht mit dem einfachen Glücksgefühl des Besitzes, nicht mit dem scharfen Schmerz eines Mangels, sondern mit dem Erlebnis eines wunderbaren Zustandes, „eines aus persönlichstem Begehren aufsteigenden, weltumfangenden Rausches" [1]) — ein Zustand also, der „innerste Bewegung, unausgesetztes Aufstreben, dauernde Erschütterung des ganzen Menschen bedeutet" [2]). Für die hier gewonnene Vorstellung von der Liebe ist es entscheidend, daß sie „von einem ganz bestimmten, individuell umgrenzten Punkt im All ausgeht, von der Empfindung des Einzelnen für einen einzigen Mitmenschen, daß sie aber das Verhältnis des Menschen zur ganzen Welt und seine ganze innere Natur in Mitleidenschaft zieht" [3]). Das erotische Erlebnis bleibt zwar in seinen kraftvollsten Entfaltungen dem sexuellen Erlebnis untrennbar verhaftet; doch über dieses hinaus besitzt es die Fähigkeit, seine überpersönliche Tendenz ins Übersinnliche zu steigern. Dagegen erschüttert das sexuelle Erlebnis nicht das Zentrum des Menschen, die seelisch-sinnliche Kraft, mit der er vom Kleinsten ins Größte, vom Körperlichsten ins Geistigste reicht; „nur der eine einzige Trieb, die Kraft des Geschlechts, bricht auf in wilden Kämpfen und Krämpfen" [4]). Von den Tagen Platons bis auf Goethe, der unseren Begriff von Liebe wohl zuletzt entscheidend geprägt hat, hat sich schwerlich etwas geändert.

Es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, den dichterischen Niederschlag dieses Motivbereichs zu verfolgen und einen auch nur kurzen Überblick über die Entwicklung des Liebesproblems zu geben, das im Wandel der Zeiten bald mehr als etwas Übersinnliches, bald mehr als etwas Sinnliches, mit anderen Worten, bald als Sexus, bald als Eros gefaßt wird, und in den einzelnen Stilperioden bald als beherrschendes Thema erscheint, bald weniger zur literarischen Auswertung kommt [5]). Ohne Über-

1) Julius Bab, „Das Drama der Liebe", Berlin 1924, S. 21.
2) Julius Bab, a.a.O., S. 20.
3) Julius Bab, a.a.O., S. 20.
4) Julius Bab, a.a.O., S. 23.
5) Eine ausführliche Darstellung der Entwicklung des Liebesgedankens enthält das umfangreiche Werk Paul Kluckhohns und die diesem Problemkomplex nachgehenden Arbeiten. (s. Lit. Nachw.).

treibung kann man jedoch sagen: das Liebeskapitel ist eines der wichtigsten im Dichten und Denken der Zeit um 1900, und es ist vielleicht dasjenige, welches ihr ihren entscheidenden Charakterzug verleiht. Die bei einer oberflächlichen Betrachtung übliche Verkoppelung von Sexus und Naturalismus einerseits, sowie Eros und Neuromantik andererseits, wird nicht immer mit Sicherheit durchzuführen sein, da Übergangserscheinungen auf beiden Wegen der Liebesmöglichkeiten schreiten. Einen großen Teil der Buchtitel der um die Jahrhundertwende erscheinenden Werke, die reiche Zahl der Neudrucke berühmter Schriften der Liebesliteratur, die Flut der sexualwissenschaftlichen und der an dieses Gebiet angrenzenden Literatur müßte man hier anführen, um die beherrschende Rolle, welche das Liebesproblem in der Literatur und Dichtung jener Epoche spielt, kenntlich zu machen. Da eine solche Zusammenstellung schon an anderem Orte gegeben worden ist, erübrigt sich ein näheres Eingehen [6]). Angesichts der Fülle einschlägiger Literatur liegt es nahe, in dieser Zeit vor und nach 1900 von einer Überbetonung des Sinnlichen zu Ungunsten des Seelisch-Geistigen zu sprechen. Wieso es zu dieser verhängnisvollen Trennung von Sexus und Eros, zu der Verkümmerung des Eros durch den Sexus und der einseitigen Überbetonung sexueller Komplexe in dem gesamten Zeitraum von Naturalismus bis Expressionismus kommt, liegt eigentlich so klar auf der Hand, daß es einer ausführlicheren Erörterung nicht bedarf. Ob bejahend oder verneinend bewertet, auf jeden Fall mußte die Entwicklungslehre diesen Fragen eine bisher nicht dagewesene Geltung verschaffen. Die Sexualität wird aus einem Problem, das man bis dahin gern stillschweigend überging, zum wesentlichsten Moment der neuen naturwissenschaftlich orientierten Weltanschauung. Auch das Zurücktreten des geistig-seelischen Prinzips im gesamten Denk- und Vorstellungsbereich dieser Zeit mußte sich im Sinne der dieser Epoche eignenden sexuellen Liebeshaltung auswirken. Zu der weltanschaulich und kulturpsychologisch bedingten Hingabe an diesen Problemkreis kommt der an dieser Zeitenwende besonders heftige Kampf der jungen gegen die alte Generation, der die Stürmer und Dränger zu Äußerungen hinreißt, die eben nur aus dieser Auseinandersetzung zu verstehen sind. Während die Alten ihre Liebesdichtung in schöngeistige Allegorien hüllten und mit idealistischen Formeln schmückten und einer lebenskräftigen Sexualität matte und sentimentale Gefühlsdarstellungen vorzogen, strebten die Naturalisten, und zwar mit Erfolg, nach rücksichtsloser Wahrheit und Entillusionierung. Aus dieser Ueberzeugung heraus ruft Hermann Conradi in einem für das Ziel der Jungen geradezu typischen Aufsatz: „Es gibt Momente, die man Jahrzehnte hindurch in der Literatur völlig ignoriert hatte, natürlich auf Kosten der inneren Wahrheit eines Kunstwerkes, eben zur möglichst vollendeten Erreichung dieser Wahrheit mit aller Energie einzuführen." [7])

Was den Naturalisten der Sexualität verfallen läßt, spricht Hermann Bahr [8]) deutlich aus: „Der Haß gegen die scheinheilige Prüderie ringsherum und die uralte Fehde der Künstler gegen die gute Sitte der Philister." Und schließlich ist eine Liebesgeschichte das bequemste und dankbarste Mittel für denjenigen, der soziale Kritik üben

---

6) Vgl. Elisabeth Darge, „Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900", Breslau 1934, S. 231 ff., wo in dem Abschnitt „So lebe denn Eros" das Problem von der gesamten Dichtung der Jahrhundertwende aus behandelt wird.

7) Gesammelte Werke, Leipzig 1911, Bd. II, S. 12.

8) „Die Überwindung des Naturalismus", Dresden und Leipzig 1891, S. 37.

und zeigen will, wie die Unsitten der Gesellschaft die Entfaltung reiner Naturkraft in der Liebe gefährden.

Noch im Laufe des letzten Jahrzehnts des alten Jahrhunderts aber entfernt man sich mit der beginnenden „Ueberwindung des Naturalismus" von den rein sexuellen Gehalten in der Liebesdichtung und sehnt sich nach der einzig wahren Vereinigung von Sexus und Eros. „Daß es mit der idealistischen Formel der Liebe hapert", gesteht Hermann Bahr[9]), „merkten wir ja längst: es steckt in ihr ein sexuelles Moment. Aber es hapert auch mit dem unduldsamen Sexualismus der Liebe: Es steckt in ihr mehr als das sexuelle Moment. Es ist dieses beides in ihr: die Sehnsucht des Geistes nach seiner Ergänzung in einem anderen zum Ganzen und diese nämliche Sehnsucht des Körpers." Also weiß auch der Dichter der Neuromantik um sinnlich-körperliche Beziehungen zwischen Mann und Frau, also kennt auch er den Geschlechtstrieb. „Wir haben Augenblicke", bekennt Ricarda Huch[10]), „wo uns die bewußtlose Herrlichkeit und unschuldige Lust der antiken Liebe als das Allerschönste und Allerbeneidenswürdigste erscheint . . . denn alle diese Verhältnisse haben die Gesundheit, Kraft und Schönheit des Naturtriebes". Aber, fährt die Dichterin fort, wir können so nicht lieben, weil unser Bewußtsein es nicht erlaubt. Und am Bewußtsein, an der Entwicklung des Bewußtseins im modernen Menschen scheiden sich antike und moderne Liebe. Mit der Differenzierung der Geschlechter wächst die Liebe des modernen Menschen aus dem Stadium der Erfüllung in das der Sehnsucht. Oft wird dem Neuromantiker der ersehnte Augenblick der sinnlichen Erfüllung der Liebe zur grenzenlosen Enttäuschung[11]). Aber diese Enttäuschung macht den neuromantischen Menschen nicht zum Selbstverächter, treibt ihn nicht wie den Naturalisten ins Bordell oder zu Dirnen, läßt ihn höchstens, wie Arthur Schnitzlers Menschen, zu der Einsicht gelangen, daß auch das Sinnenglück kein wahres, kein ewiges Glück sei. In der Liebe findet der Neuromantiker, wie auch im Tode, und dort noch in weit größerem Maße, die verlorene Einheit, das volle, unzersetzte Glück. In der Liebe von Mann und Frau erlebt der neue, vollkommene, eben romantische Mensch seine Geburt. Wenn auch dem Neuromantiker das Erlebnis der Geschlechtsliebe künstlerisch und dichterisch fruchtbar wird, so weiß er doch, daß dieses nur eine, nicht die einzige und elementarste Art der Liebe ist, und daß an diesem Brennpunkt die Liebe zwischen Mann und Frau zwar am feurigsten und schönsten sich entzündet, aber auch am raschesten wieder verglüht; „denn alles, was Trieb ist, ist vergänglich; mit der Vergänglichkeit hat es sich seine Schönheit erkauft"[12]). So gelingt dem Neuromantiker wenigstens für Augenblicke die fruchtbare Vereinigung von Sexus und Eros in der menschlichen Seele, die der Naturalist ersehnt und dunkel geahnt hatte, die er aber infolge seines Verhaftetseins an die Körperlichkeit und seines Pessimismus nicht erreichen konnte.

---

9) a.a.O., S. 77.
10) „Blütezeit und Verfall der Romantik", Leipzig 1922, 12, S. I, 250.
11) Vgl. Elisabeth Darge, a.a.O., S. 245.
12) Ricarda Huch, Romantik I, 250

# Michael Georg Conrad.

Um die Zeit, als Richard Wagner die strahlende Festschrift „Beethoven" vollendete, als Friedrich Nietzsche die „Geburt der Tragödie" schrieb, zieht der deutsche Schriftsteller Michael Georg Conrad nach Italien, um daselbst sieben Jahre lang seinen Studien zu leben. Zwei große Erlebnisse hatten bisher den im Frankenland Geborenen getroffen: die unsterbliche Musik Richard Wagners und die Philosophie Friedrich Nietzsches [1]). Diesen künstlerischen Eindrücken, welche das immer volle Herz des Jungen hellauf jubeln ließen, folgte ein für die Zukunft seines ganzen Lebens und Dichtens nachhaltiges Erlebnis: Auf der Meerfahrt von Neapel nach Marseille liest er den „Ventre de Paris", das erste Buch des damals meist noch so verlästerten Franzosen Emile Zola. An dem Werk des „Großmeisters des Naturalismus" [2]) sieht Conrad die „furchtbar schönen und gefährlichen Probleme" [3]), deren dichterische Auswertung er bei seinen Landsleuten vermißte, künstlerisch gestaltet. Ein neues Ideal des Schriftstellers und Künstlers geht ihm auf, das Ideal eines „einfachen, tüchtigen Arbeiters und unerschütterlichen Charakters" [4]), der sich zu strengster „Wahrhaftigkeit gegen sich selbst" erzogen hatte [5]). „Der Künstler als Erzieher und Wegleiter, der Künstler als Lebenserkenner und Zukunftsgestalter" [6]), das ist die neue und naturalistische Auffassung von der Stellung und Bedeutung des Künstlers im Kulturstaate. Ein neues Kunstideal geht M. G. Conrad auf: das männlichere Ideal der Wirklichkeitsdichtung — das ist für ihn und die anderen zumeist Zeitdichtung [7]) — gegenüber dem „anmutig tändelnden oder dialektisch spielenden Zeitvertreib" [8]). Nicht nur als ein „kunsttechnisches oder kunstethisches Prinzip" begreift er den Naturalismus, sondern als ein „Kulturproblem zur Erhebung eines niedergeworfenen Volkes, als eine Herz und Nieren packende Selbstbeichte" [9]). Hatte sich Conrad in früher Jugend für Wagner und Nietzsche begeistert, so sieht er jetzt zu Zola auf, freilich mit der schmerzlichen Erkenntnis, daß es in Deutschland keinen Künstler gab, den er mit diesem vergleichen konnte. Überall auf seinen Reisen ins Ausland empfindet er es bitter, daß der „deutsche Literaturruhm an der neuen deutschen Reichsgrenze aufhörte" [10]). Überzeugt von der Unzulänglichkeit der deutschen Dichtung und Kunst — Wagner, Nietzsche und Böcklin bilden die einzige Ausnahme dieser seiner abwertenden Beur-

1) M. G. Conrad: Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Lpz. 1902, S. 35.
2) M. G. Conrad: a.a.O., S. 40.
3) M. G. Conrad: a.a.O., S. 65.
4) M. G. Conrad: a.a.O., S. 42.
5) M. G. Conrad: a.a.O., S. 50.
6) M. G. Conrad: a.a.O., S. 51/52.
7) Karl Bleibtreu hält es für die „erste und wichtigste Aufgabe, sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen". (Revolution der Literatur. Lpz. o. J., S. 13). Bei einem Vergleich zwischen Realismus und Naturalismus sagt Karl Witt in seiner Conradi-Untersuchung (S. 8): „Beide wollten ‚Zeitpoesie' geben gegenüber der Zeitlosigkeit der klassischen Dichtung und der Unendlichkeitspoesie der Romantik".
8) M. G. Conrad: a.a.O., S. 50.
9) M. G. Conrad: a.a.O., S. 50.
10) M. G. Conrad: a.a.O., S. 43.

teilung — und erfüllt von dem Glauben an die Sendung der neuen Kunst, kommt im Jahre 1882 ein übermächtiger Drang nach der Heimat über den Dichter [11]).

Achtzehn Bände und Bändchen schon hatte Conrad herausgegeben und in Aufsätzen[12]) französische Art und Kunst gewertet, als sein erstes nicht kritisches Buch, die Novellensammlung „Lutetias Töchter", 1883 erscheint. Als erster naturalistischer Versuch von seiner Seite stellen diese Erzählungen gar nichts so Vereinzeltes dar. Zur selben Zeit etwa hörte man aus Berlin von den mit dem literarischen Geschmack der älteren Generation Abrechnung haltenden „Kritischen Waffengängen" (1882—1884) der Brüder Hart, von den sozialkritischen Versuchsromanen „Die beiden Genossen" (1880) und „Die Betrogenen" (1882) des Berliner Arbeiterdichters und „deutschen Zolas" Max Kretzer. Diese „Pariser-Deutschen Liebesgeschichten", wie der Untertitel der Conradschen Novellen heißt, schon im Stoffbereich gewissermaßen die neuerliche Verbindung der beiden Literaturen symbolisierend, sind zwar bereits in Deutschland erschienen, doch deuten Land und Leute dieser Geschichten auf ihre Entstehung noch in Frankreich hin. „Ethnographische Erzählungen" nennt Bleibtreu [13]) in seiner Revolutionsbroschüre Conrads Pariser Skizzen, „in welchen sich der Scharfblick des Realismus für nationale Eigenart beweisen soll". Mit kühnen Pinselstrichen wird ein Sittenbild aus dem bunten Leben der modernen Großstadt Paris entworfen. Der Blick gilt nicht so sehr dem allgemeinen Leben und Treiben großstädtischer und Pariser Menschen als vielmehr den im Zwielicht liegenden Boudoir- und Parkszenen. Das Naturalistische der Sammlung besteht in der Offenheit und Ehrlichkeit, mit der von Dingen gesprochen wird, die man bisher mit verstehendem Schweigen übergangen hatte. Nicht die Darstellung wirkt neu, sie drängt einem nicht die Gewißheit auf, hier ist etwas vollkommen Neues; die Blickrichtung wirkt modern und naturalistisch, die Kampfstellung, die Stoffwahl [14]), die auch das Häßliche nicht ausschließt, und die bei der Erörterung des Liebesproblems auch dem sexuellen Moment einen weiten Raum zugesteht. So dringt mit Conrads Novellistik das sexuelle Problem zum ersten Mal in die naturalistische Dichtung; Conrad ist der erste der naturalistischen Dichter, der den Sexus literaturfähig macht. Doch schwelgt er bei der Gestaltung sexueller Motive noch nicht in phantasieerregten Übertreibungen wie der jugendliche und oft unreif wirkende Hermann Conradi, wird er nicht peinlich deutlich wie die dichterische Kraftnatur Karl Bleibtreu. Aus künstlerischem Empfinden und Taktgefühl wirft er zur rechten Zeit einen freilich recht dünnen Schleier über die allzu gewagten Bilder, und angesichts der vielfach empörenden Gegenwart fügt er entschuldigend und erklärend die Vergangenheit hinzu. Einschränkend und beschönigend erklärt er, so waren diese französischen und Pariser Menschen nicht immer, so wurden sie erst als Opfer der Verhältnisse, als Lebewesen einer bestimmten Zeit und eines gewissen Milieus.

---

11) M. G. Conrad: a.a.O., S. 67.

12) Gemeint sind die Sammelbände „Parisiana" (1880), „Französische Charakterköpfe" (1881) und „Madame Lutetia" (1883).

13) Karl Bleibtreu, a.a.O., S. 34.

14) Vgl. Hans Naumann, Die deutsche Dichtung der Gegenwart, 1933[6], S. 150: „Im Stofflichen lag das Naturalistische zunächst allein, abgesehen vom revolutionären Geist und der sozialpolitischen Tendenz, die aber nicht so sehr Begleiterscheinung des Naturalismus als Begleiterscheinung eines jungen Sturmes und Dranges sind".

Dem Untertitel seiner Sammlung entsprechend stellt er immer deutsche und französische Gestalten zusammen, gibt er dem deutschen Charaktermenschen die lebensfrohe und sinnlich liebende Pariserin zur Geliebten und beleuchtet damit in den einzelnen Paaren die seelisch-geistige Liebe in ihrem eigenartigen Verhältnis zur körperlich-sinnlichen.

Gleich die erste dieser Liebesgeschichten, „Amelie", ist ein mit großer Kunst vorgetragenes „Nachtstück", dessen Vorzüge in der Darstellung die überschrittenen Grenzen der Stoffwahl entschuldigen. Zwei ihrer Natur nach sehr verschiedene Dirnen werden in einer nächtlichen Parkszene vorgeführt, von denen die eine, dem Drang ihres Blutes und ihrem Lebenshunger folgend, in ihre Lebenshaltung gedrängt wurde, während die andere aus Elend und Not ihren verächtlichen Beruf ausübt. Noch ist in dieser Novelle das Thema des Untertitels dieser Sammlung nur angedeutet; denn nur in Nebenfiguren finden sich Liebesbeziehungen zwischen Menschen beider Nationen. Aber schon in der nächsten Novelle, „Im Bade", strebt Conrad über das Problem der Liebe hinaus zu anderen, vor allem sein Deutschtum angehenden Motiven. In dieser Erzählung kommt die Pariser Schauspielerin Marcelle auf einen sehr witzigen Einfall, der an die von Schiller übersetzte Geschichte Diderots „Merkwürdiges Beispiel einer weiblichen Rache" erinnert. In der „überaus ruhmreichen Theaterkarriere fürchtet sie für ihren Verstand" [15]) und sie beschließt, einen ihrer drei Anbeter zu heiraten, um damit ihrem Leben einen anderen Sinn zu geben. Sie will jedoch nur den zum Mann, der sich der von ihr gestellten Aufgabe gewachsen zeigt. Bei dem zu diesem Zweck vorgenommenen Empfang im eingeheizten Badezimmer verliert der erste ihrer Freunde, ein eifler, stutzerhafter Franzose, in der feuchten Hitze all seinen äußeren Glanz; der zweite, ein Engländer, zieht sich „in seinen heiligsten Anstandsgefühlen gekränkt" [16]) zurück; nur der Letzte, ein Deutscher, „ein prächtig gebauter Dreissiger" [17]), der allzu deutlich die Züge des Dichters selber trägt, stürzt sich in das dampfende Bad, löst damit die Aufgabe und darf die reizende Marcelle als Frau heimführen. „Französisch klingt der Titel des Erstlingswerkes, Französinnen sind die Heldinnen, aber die Helden sind Deutsche, und Deutsche, die nicht dem Pariserium unterliegen" [18]). „Und trotz deiner vielen Reisen ins Ausland bist du ein guter Deutscher geblieben?" fragt Marcelle den Deutschen, und dieser antwortet: „Jawohl, und ich bin stolz darauf" [19]). Und das französische Mädchen schreibt in einer anderen Novelle [20]) ihrem deutschen Geliebten: „Dein letzter Brief, ach, wie schön war der! . . . Darauf will ich sterben wie auf einem Evangelium. So kann doch nur ein Deutscher schreiben, mit diesem hohen Flug der Gedanken, daß man mit fortgerissen wird wie von einem Sturmwind der Gefühle, wenn man auch nicht alles begreift". Deutsches Wesen und deutschen Geist zu verkünden und in seinen Vorzügen neben den französischen, wenn nicht häufig gar über diesen, gestellt zu haben, ist das unvergängliche Verdienst Conrads. Unverständlich bleibt es, wie man dem Dichter auf Grund

---

15) Novelle, „Im Bade", S. 123.
16) Novelle, „Im Bade", S. 174.
17) ebenda.
18) Albert Soergel, „Dichtung und Dichter der Zeit", Lpz. 1927, 1. Bd., S. 52.
19) Novelle, „Im Bade", S. 179.
20) Novelle, „Adrienne", S. 71.

dieser und der folgenden Novellensammlung („Totentanz der Liebe"), Nachahmung französischen Wesens nachsagen konnte [21]). Unverständlich bleibt der Vorwurf der Ausländerei auch deswegen, weil eigentlich alle Frühnaturalisten vom Dichter und Künstler national-deutsche Gesinnung und Haltung verlangen. Von der Baukunst fordert Conrad, daß sie „unseres Volkes Seele ausdrücke, daß sie seine Muttersprache, seinen Stammesdialekt rede, daß sie uns nicht mit den Schablonen abgezogener Schulweisheit, daß sie uns nicht mit Phrasen aus toten Sprachen . . . komme" [22]). Diese mehr der Dichtkunst als der Baukunst eignenden Worte sind ein eindeutiges Zeugnis seiner durchaus deutschen Haltung. An unsere heutige Auffassung vom Wesen der Kunst und an die vom Künstler verlangte Bindung an Blut und Boden erinnert das Bekenntnis zu Volk und Landschaft dieses „ritterlichen Huttens", wie Bleibtreu in der Zueignung zur „Revolution der Literatur" Conrad nennt: „Im Geheimnis des Blutes und des Bodens ruht das Geheimnis der Kunst", heißt es in der literaturgeschichtlichen und zugleich autobiographischen Broschüre Conrads [23]).

Durch das Hineintragen des seinem Wesen engverhafteten nationalen Gedankens in die „Pariser-Deutschen Liebesgeschichten" hebt Conrad das Liebesproblem aus dem Nur-Geschlechtlichen, aus der Sphäre des Sexuellen heraus. Eine Pariser Dirne, eine französische Putzmachermamsell lieben anders als der deutsche Mensch, der in seiner Liebeshaltung beständig bleibt, dessen Liebe gefühlvoll und seelisch, wenn auch häufig sentimental ist. Der westisch-französische Mensch dagegen liebt sinnlich und triebhaft, ist schnell zu Liebesglut entfacht, aber ebenso schnell abgekühlt und ernüchtert. So gleichen die Liebesbriefe der sich vor Sehnsucht nach dem Geliebten, der in einem Duell ums Leben gekommen ist, in den Tod härmenden „Adrienne" ganz gewöhnlichen, nur etwas übertrieben schwärmerischen Liebesbriefen; doch zwischen den Zeilen glüht eine verhaltene Glut, die ganze Stimmung dieser Briefe verrät eine unerfüllte Sinnenlust, die sich über alle Widerstände und alle Moral hinwegzusetzen bereit ist. „Die Liebe entschuldigt, heiligt alles" [24]) schreibt die liebestrunkene Pariserin dem deutschen Geliebten, auch daß sie sich Mutter fühlt, Mutter eines „Kindes der Liebe". Wenn diese vor Sinnlichkeit fast vergehende Frau schwindsüchtig ist, so wird dies gleichsam zur Entschuldigung ihres kaum stillbaren Liebeshungers vom Dichter erwähnt, da bekanntlich schwindsüchtige Menschen oft von besonders starkem Lebensverlangen erfüllt sind. Neben diese so liebestrunkene Adrienne hat der Dichter den schwärmerisch liebenden Deutschen gestellt, dem „Sinnlichkeit keine Liebe ist", der

---

21) Conrad Alberti wendet sich in den „Zwölf Artikeln des Realismus" („Die Gesellschaft" 1889, S. 10) gleichsam im Namen der Zola-, Ibsen-, Tolstoi- und Dostojewski-Begeisterten gegen den immer wieder erhobenen Vorwurf der Ausländerei: „Wir, die deutschen Realisten, die Vorkämpfer des Rechts der Nationalität in der Kunst, seien Nacheiferer der Ausländer!" Als „Wurzeln der modernen Kunst" nennt er „Nationalität, Demokratie, subjektiven und objektiven Realismus", und an der gleichen Stelle vertieft er seine Forderung nach einer nationalen Kunst mit den Worten: „Die moderne Kunst sei national, sie spiegle in ihren Formen, ihren Auffassungen, ihren Empfindungen den Geist der Rasse des Künstlers wider; denn das beste, was der Mensch und Künstler besitzt, verdankt er seinem Volk".

22) M. G. Conrad: Von Zola bis Hauptmann, a.a.O., S. 111.

23) M. G. Conrad: a.a.O., S. 4.

24) Novelle, „Adrienne", S. 67.

nur „in der reinen Liebe eine unendliche Kraft, einen siegreichen Stolz" [25] erblickt. Auch in dem „Nachtstück aus dem Bois de Bologne" (Novelle „Amelie") begegnet uns ein in seinem Liebesempfinden sehr ungleiches Liebespaar. Den schon erwähnten beiden Dirnen gesellen sich „ein blonder Jüngling und eine schmächtige, aber feurige Vorstadtschönheit" [26] zu. Die gedankenschweren Auseinandersetzungen des rechtschaffen verliebten, aber auch rechtschaffen gelehrten Elsässers unterbricht das Putzmachermamsellchen schnippisch: „Ach laß mich heute geschoren mit deiner blonden Philosophie! Gib mir einen Kuß, nimm mich in den Arm und sag mir, daß du mich lieb hast!" [27]. Dem feurigen Begehren des Mädchens ist die fast platonische Liebe des Jünglings zuwider, dessen „Kauderwelsch" das Mädel zur Verzweiflung treibt, und die der poetische Jüngling um das ersehnte Abenteuer bringt. Statt zu handeln, träumt dieser Schwärmer von Philosophie, Liebe und Frühlingsnacht und redet „wie ein deutsches Buch" [28]. Diesem im Grunde recht ergötzlichen und harmlosen Treiben des Liebespärchens steht die tiefe Verachtung aller bloßen Schwärmerei und der ganze Liebespessimismus der einen der beiden Dirnen, der langen, hageren Severine, kraß gegenüber. Nicht Lebens- und Liebeslust trieben sie auf die Straße, sondern die Umstände zwangen sie in den ihr selbst verächtlichen Beruf. Aus diesem Grunde wird es verständlich, daß ihr die Liebe als eine „Krankheit" erscheint, „von der man sich in der Ehe kuriert. Und wo sie keine Krankheit ist, wird sie Dummheit und Schlechtigkeit" [29]. Zu Severinens aus Lebens- und Liebesverachtung bedingter Äußerung läßt sich jedoch in Conrads Novellistik kaum noch eine Parallele finden. Er steht zweifellos durchaus bejahend zu Trieb und Sexus. Mit dieser Haltung zum Geschlechtlichen ist er der erste der dieser Betrachtung unterstellten Dichter, dem der Trieb nicht zum Fluch und Laster wird, der vielmehr im Trieb eine durchaus natürliche Lebensäußerung sieht, das Zeichen kräftiger und naturfroher Geschöpfe. Seinen Menschen bleibt daher der bittere Beigeschmack erspart, den bei einer Verneinung des Körpers jedes Liebesabenteuer nachträglich erhält. Ohne innerlich zerknirscht oder angeekelt zu sein, sehen sie sich nach der Liebesstunde mit der gleichen Freude und Klarheit in die Augen wie vor ihrem Sinnenrausch. Auf dieses bejahende Verhältnis zur Sexualität hinzuweisen, ist wichtig im Hinblick auf Karl Bleitreu, wichtiger aber noch in Hinsicht auf Hermann Conradi, dessen Menschen eine gleichbleibend ablehnende Haltung dem Trieb gegenüber zeigen.

Wenn Conrad auf die seelische und wirtschaftliche Not einer Gestalt wie der hageren Severine seine Blicke richtet, so unterstellt er mit Absicht seine Dichtung dem sittlich-erzieherischen Prinzip der naturalistischen Kunst. Neben all dem äußeren Glanz und der bunten Schönheit einer Stadt wie Paris bleiben ihm auch die Schattenseiten, das Elend der an der unteren Grenze der menschlichen Gesellschaft Lebenden nicht verborgen.

In der eindringlichen Schilderung des Elends sieht er die weckende Mahnung zur Menschenliebe. Um aber überall den von den Abgründen des Lebens nichts Ahnen-

---

25) a.a.O., S. 74.
26) Novelle, „Amelie", S. 25.
27) ebenda.
28) Novelle, „Amelie", S. 26.
29) Novelle, „Amelie", S. 39.

den die Augen zu öffnen, um wirklich Aussicht auf Abschaffung der schlimmsten Mißstände zu haben, muß er die oft krasse Ausführung wählen, die freilich bei ihm, dem vom allgemeinen naturalistischen Pessimismus Entfernten, künstlerisch geformt sich darstellt und in erträglichen Grenzen bleibt. Wie sich die vollkommene Verneinung des Lebens und des Triebes verhängnisvoll auf die Dichtung auswirkt, werden wir an Bleibtreu und Conradi erleben, die ihren Novellen ähnliche Tendenzen zu Grunde legen. Conrads bajuvarischer Lebensfülle widerspricht diese Verneinung, so daß seine Gestalten trotz der naturalistischen Herrschaft des Sexus von der Sehnsucht nach dem Höheren, dem Eros, getragen werden und dadurch nicht in grenzenlosen Schmutz absinken. Wenn sich Conrad hier scheinbar auch um die Lösung der sozialen Frage bemüht, so steht doch mehr die sittliche als die wirtschaftliche Lösung des Problems im Vordergrund seines Suchens. All die Bilder des Lasters und der Häßlichkeit lassen sein ehrliches Mitleid und seine tiefe Ergriffenheit erkennen. Über dieses soziale, aber mehr von der sittlichen Seite her begriffene Problem gelangt der Dichter am Beispiel der beiden Dirnen zu der tiefen Erkenntnis, daß alle Liebesseligkeit und jeglicher Liebesgenuß niemals ohne Grenzen sind, daß ein nur in körperlich-sinnlichem Rausch geführtes Dasein mit dem Leben bezahlt werden muß, da die Außerachtlassung der anderen menschlichen, vor allem seelischen Eigenschaften zu Gefühlslosigkeit und Gemütsroheit, ja zur Abtötung des Göttlichen im Menschen führt. Infolge dieser Erkenntnis erscheint dem Dichter ein Weiterbestehen der beiden Frauengestalten im Bereich dieser Lebensweise als Unmöglichkeit. Da keine Aussicht auf eine Änderung ihres Lebenswandels besteht, da noch keine Rettungsversuche von Seiten idealistisch gerichteter Männer unternommen werden, wie später in Bleibtreus und Conradis Erzählungen, bleibt nur der Tod als die letzte Lösung. Amelie, die in immer jugendlicher und scheinbar ewig unschuldiger Liebessehnsucht Schwelgende, findet noch Gnade vor des Dichters richtendem Blick; denn ihr ist vergönnt, auf der Höhe ihres naiven Genußdaseins in dem vom milden Mondlicht schimmernden Bois de Bologne ihr zwar unnatürliches, aber doch schönes Ende zu finden. Severine dagegen muß ihre Verbitterung weiter tragen, muß weiter, selbst liebelos, ihre Liebe verkaufen, bis ihr letzter Lebenswille erloschen ist, ihre letzten menschlichen Gefühle erstorben sind. Dann erst wird sie, von der Leere ihres Daseins angeekelt, das befreiende Ende finden.

Das dualistische Liebesempfinden der Gestalten in „Lutetias Töchtern", hervorgerufen durch die einmal überwiegend geistig, das andere Mal rein geschlechtlich zu wertende Liebeshaltung, war von der verschiedenen Volkstumszugehörigkeit der Liebenden abhängig. In der Verbindung der beiden, in diesem Falle rassisch bedingten Formen der Liebesäußerung war dem Dichter der Weg zum Eros trotz aller naturalistischen Hingabe an den Sexus möglich. Freilich wird dieser Weg zum Höheren nur dann zu erkennen sein, wenn man nicht ohne weiteres französische Liebeshaltung gleich Sexus und deutsches Liebesgefühl gleich Eros setzt, sondern wenn man beide Formen der Liebe in ihrer Gemeinsamkeit erlebt. Nur bei einer so vorgenommenen Wertung wird dieser Weg zum Eros sichtbar, an dessen Ausrichtung die seelisch-geistige Haltung des deutschen Charaktermenschen entscheidend mitgewirkt haben mag. Mit der Loslösung der Stoffe aus dem Pariser Liebes- und Sittenleben und der Hinwendung zu landschaftlich gebundenen deutschen Bereichen in der 1884 erschienenen Novellensammlung „Totentanz der Liebe" gibt der Dichter sein Streben nach einer über dem

Serus liegenden, dem Eros nahen Liebesproblematik auf. Diese gleichzeitige gehaltlich wie lokale Wendung in Conrads Erzählungskunst lag in der für das Leben des Dichters wichtigen Rückkehr nach Deutschland und seiner Übersiedlung nach München, dem südlichen Herd der neuen Sturm- und Drangbewegung, begründet. Abgesehen von einzelnen Novellen dieser Sammlung, in denen Conrad Menschen und Stimmung Münchens zu gestalten versucht, nimmt er sich in bewußter Anlehnung und Nachahmung der „Rougon Maquard"-Reihe Zolas das gesamte großstädtische Leben der bayerischen Hauptstadt zum Motiv. In einer zusammenhängenden Romanreihe von zehn Bänden will er das München seiner Zeit darstellen. Es sind nur drei Teile dieses gewaltigen Unternehmens zur Ausführung gelangt und erschienen: der erste, dessen Untertitel auch der Titel der ganzen Reihe ist, „Was die Isar rauscht" (1887), zwei Jahre später „Die klugen Jungfrauen" und 1890 „Die Beichte des Narren". Solche Riesenpläne sind kennzeichnend für die Dichter dieser Zeit [30]). Die ersten Eindrücke der damals „königlosen Stadt" waren für den mit großen Zukunftsgedanken Erfüllten wenig erfreulich [31]). Um einen Kampf für die Wahrheit zu führen, hatte sich Conrad nach seiner eiligen Flucht aus Paris München zu seinem Wohnsitz gewählt. Das München dieser Jahre beherbergte einen Teil jener Dichter, gegen deren Kunst Conrad in der neu gegründeten Zeitschrift „Die Gesellschaft" und mit eigenen dichterischen Werken vor allem seinen Kampf führen wollte. Das geschichtlich Notwendige war, daß man endlich mit glühender Begeisterung Sturm lief gegen Epigonentum und schlimmen Historizismus, daß man keine Anstrengung scheute, der „herrschenden, jammervollen Verflachung und Verwässerung des literarischen, künstlerischen und sozialen Geistes starke, mannhafte Leistungen entgegenzusetzen, um die entsittlichende Verlogenheit, die romantische Flunkerei und entnervende Phantasterei durch das positive Gegenteil wirksam zu bekämpfen" [32]). Gerade durch den Halbjuden Paul Heyse, den Angesehensten des Münchener Kreises, findet Conrad die auf Lebensgenuß und Schönheit, auf Behäbigkeit und Unwirklichkeit aufgebaute Kunst verkörpert. „Wo war unsere Jugendlichkeit im Reich hingeraten", ruft er verzweifelt in seinem Kampfe gegen die „Alten" aus [33]), und mit erstaunlich zielsicherer Formulierung verkündet er 1883 auf der Schriftstellertagung in Darmstadt sein Programm [34]), dem er alsbald die Tat folgen ließ; denn „im August des Jahres 1884 entrollte" er

---

30) „Bei Holz und H. Hart treffen wir dergleichen auf den andern Gattungsgebieten der Poesie wieder. Ihre Planung gehört zu der Grenzenlosigkeit im Selbstgefühle eines jungen Sturms und Drangs. Ausgeführt werden sie nie, weil der Sturm und Drang immer vorher verweht und die Grenzenlosigkeit aufhört". Hans Naumann, a.a.O., S. 152/53.

31) Vgl. Von E. Zola bis Hauptmann, S. 58, wo Conrad von der „götterdämmerlichen Stimmung" Münchens spricht.

32) „Die Gesellschaft" 1885, Erste Nummer, 1. Jahrg., S. 11.

33) Von Zola bis Hauptmann. S. 63.

34) Von Zola bis Hauptmann, S. 70: „Denkt man denn, mit den paar guten Novellen von Keller und Meyer, mit den paar guten Romanen von Freytag und Fontane . . . eine imponierende Nationalliteratur auf den Beinen zu halten und die Augen der Welt auf sich zu lenken? . . . Prüde und pedantisch, akademisch und ledern — seit wann ist das deutsch und gut künstlerisch?"

„die Sturmfahne und pflanzte sie in seiner eigenen Zeitschrift ‚Die Gesellschaft' auf" [35]).

War es Conrads Absicht gewesen, in seiner ersten Novellensammlung deutsches Wesen und deutschen Geist am Gegenbilde französischer Art zu verherrlichen und daneben menschliches Elend und soziale Not zu mildern, so geht es im „Totentanz der Liebe" darum, kapitalistischem Bürgertum und dekadenter Gesellschaft heftige Feindschaft anzusagen. Nicht mehr sozial-ethische Tendenzen oder nationale Probleme stehen im Mittelpunkt seines Werkes, sondern die Moral einer recht zweifelhaften und verlogenen Gesellschaft, die sich in puncto Liebe alles erlaubte, die aber ihre ausschweifenden Liebesabenteuer nur durch allerlei Lügen und Unwahrheiten ermöglichte. Gerade bei der Behandlung des Liebesproblems ist es Conrads Absicht, der „landläufigen Zuckererotik den Garaus zu machen" [36]), wie Karl Bleibtreu die bisherige Liebesliteratur nennt, und ohne Bemäntelung und Verschleierung, wie es vordem üblich war, die Wahrheit zu bekennen, ohne Rücksicht darauf, daß Wahrheit und Wirklichkeit nicht immer in Einklang mit Schönheit und Kunst stehen. „Er nimmt kein Mäntelchen um, kein Feigenblatt vor den Mund, er schreibt sozusagen in Hemdsärmeln, offen und rücksichtslos" [37]). Wirkt der Inhalt dieser Novellen, die nichts anderes als die „Verherrlichung froher Lendenkraft" [38]) darstellen, manchmal abstoßend, so wird das aus dem Ziel des Dichters — dem heftigen Kampf zwischen alter und junger Generation — erklärlich. Um den Gegnern die Blutleere und Verlogenheit ihrer Menschendarstellung drastisch zum Bewußtsein zu bringen, gefiel man sich in der Ausmalung roher, ja widerwärtiger Auftritte, und je mehr die Vertreter des Alten darüber schrien, desto stärker trug man die Farben auf. An den einzelnen Gestalten dieser zweiten Novellensammlung, in der der Lokalton des heimatlichen München meisterlich getroffen ist, wird es deutlich, wie wenig dem deutschen Dichter die kühle und wissenschaftlich-sachliche, wenn auch oft von verhaltener Glut erfüllte Art Zolas entspricht. Er ist ein Feuerkopf, muß lachen und weinen, segnen und fluchen und kann und will es auch nicht verbergen, wem er seine Liebe schenkt, und wen er mit seinem ganzen Haß verfolgt. „An seinen Werken", ist die durchaus richtige Erkenntnis seines Biographen March, „besitzt das Hirn fast denselben Anteil als das Herz" [39]).

Seine glühende Liebe gehört im „Totentanz der Liebe" dem jugendlichen Menschen, der liebes- und lebenslustigen, modernen Frau; mit bitterem Haß verachtet er den dekadenten, von „galanten Ludereien" [40]) erschöpften Mann. Gleich „Marianna", die erste Novelle der Sammlung, ist ein heißes Bekenntnis zu jugendlicher Lebensfrische. „Marianna" ähnelt der Conradischen Novelle „Blut" aus den „Brutalitäten". Sie nimmt das Thema und die Situation der Erzählung des Berliner Naturalisten voraus. Das Thema: der Triumph der jugendlichen Sinnlichkeit und im Kontrast dazu das Sterben des Alten; die Situation: unter dem Wollustschrei des Jungen stirbt das Alte. Marianna, „eine feurige Dreißigerin" [41]), hat in der Ehe weder für ihre

35) Von Zola bis Hauptmann, S. 71.
36) Karl Bleibtreu: Die Revol. d. Lit., Einleitung.
37) O. Stauf v. d. March: M. G. Conrad, Zeitz 1925, S. 6.
38) a.a.O., S. 29.
39) a.a.O., S. 6.
40) Totentanz der Liebe, S. 23.
41) Totentanz der Liebe, S. 7.

Liebe noch für ihren Geist Befriedigung finden können. In den ersten Jahren berauschte sie zwar der ungewohnte Reichtum, allein in der gleichmäßigen Fülle des Wohllebens trat allgemeine Ermüdung ein. Ihre Natur und ihr Blut begehren auf, als sie des Reichtums und der knechtischen Liebe ihres impotenten Mannes überdrüssig ist. Ihre Ehe wird ihr zur Last und ihre unbefriedigten Triebe verlangen nach Erfüllung. Diesem geschlechtlichen Begehren ist freilich ein hüllendes Mäntelchen umgehängt, denn Marianna verlangt nicht nur nach einem „wirklichen Mann", sondern auch nach einem „starken Geist"; sie ist nicht nur „von mächtiger Sinnlichkeit", sondern ebenso von „glühendem Ehrgeiz nach Ruhm" erfüllt[42]). Leider geht nur immer ihr unersättliches Liebesbedürfnis mit ihr durch, ihre wahren Wünsche und Ziele enthüllend, wenn sie in Dr. Mikoras, ihrem exotischen Liebhaber, oder in dem faden französischen Sprachlehrer, ihrem verflossenen Anbeter, die Erfüller ihrer Liebessehnsucht erblickt. Ihrer sinnlichen Veranlagung entsprechend verliert sie in dem Rausch der Sinne das eben so begehrte geistige Band aus den Augen. Aber Frauen vom Typ Mariannas können zu einer geistig-seelischen Verbindung mit einem Manne nicht gelangen. Selbst nach Befriedigung ihrer sinnlichen Wünsche bleiben Marianna außersinnliche Bereiche verschlossen, da ein neues Liebesobjekt in ihrem Gesellschaftsbereich sie erneut in Unruhe bringt.

Über dieser Frau, die das Recht für sich in Anspruch nimmt, ihr Leben so zu führen, daß sie ihre besten und schönsten Jahre nicht ungenossen verstreichen lassen muß, liegt eine gewisse Tragik: denn sie bleibt immer eine Suchende, eine Wartende. Überhaupt kann man gerade an dieser Gestalt von einem Problem der Wartenden, einem vielleicht zutiefst weiblichen Problem, sprechen. Marianna scheint beständig etwas zu suchen, das sie nie verloren, doch auch nie besessen hat; sie will irgendwohin entfliehen, weit weg von der Gesellschaft, die sie beschuldigt, das Verlorene geraubt oder sonst irgendwie ihr Glück verhindert zu haben. Von dauernder Unruhe getrieben, sucht sie nach dem ihrer leidenschaftlichen Art entsprechenden Manne. In der Wahl der Männer nicht immer sicher, begeht sie einen Fehlgriff nach dem anderen, so daß man geneigt ist, ihren weiblichen Instinkt als irgendwie gebrochen anzusprechen. Soll ihr friedloses Suchenmüssen vielleicht die Strafe für zu mühelos und reichlich genossene Liebesstunden sein, ein Vergehen, das hier nicht mit dem Tode vergolten wird wie bei „Amelie", der Gestalt aus der ersten Novellensammlung? Selbst in Mikoras, dem von Anbeginn an so Begehrten, der noch am ehesten die Möglichkeit hatte, ihre Sehnsucht zur Ruhe zu bringen, hat sie sich getäuscht. So mächtig ist die ruhelose Sehnsucht dieser Frau, daß sie den Geschehnisrahmen der Novelle durchbricht und diese Gestalt, freilich auch andere Figuren der Erzählung, in späteren Novellen der Sammlung wieder auftaucht. Von einem Mann zum anderen wandert Marianna; zuerst sind es nur leichte, zum Zeitvertreib geknüpfte Liebesabenteuer, die vom Dichter nur angedeutet werden. Auf intimere Beziehungen läßt das Liebesgedicht des französischen Sprachlehrers schließen, der aber bald abgewiesen wird, da das interessante Abenteuer mit dem griechischen Afrikaforscher lockt. Aber auch dieser erfreut sich nicht lange der Gunst Mariannas. Ihre innere Unruhe läßt ein längeres Liebesverhältnis nicht zu. Wenn der Dichter hier das Liebesleben einer ein-

42) Novelle „Marianna", S. 14.

zelnen Gestalt zum Motiv mehrerer Novellen nimmt und die Liebesbeziehungen dieser Frau über verschiedene Erzählungen hin verfolgt, so ist ein gewisser Kreislauf, eine Art geschlechtlichen Reigens, angedeutet, wie ihn Arthur Schnitzler mehrfach anwendet. Was jedoch bei Schnitzler mit peinlich berührender Absichtlichkeit und raffiniertem Steigerungseffekt geschieht, wirkt bei Conrad unbewußt und entspringt mehr der starken Anteilnahme des Dichters an dieser weiblichen Gestalt als irgendwelchen psychologischen Experimenten oder kühlen Zergliederungen, wie es bei Schnitzler eben der Fall ist.

Bei solcher nicht auf Dauer, vielmehr auf Abwechslung gerichteten Liebeshaltung gibt es nur eine ablehnende Einstellung zu Ehe und Treue. Nicht grundsätzlich freilich wird die Einrichtung der Ehe in allen diesen Novellen abgelehnt; denn in dem allgemeinen Streben der Männer, die nach einer festen Verbindung trachten, liegt ja eine durchaus natürliche Bejahung von Ehe und Treue. Die Ehe wird immer nur abgelehnt von seiten der dämonisch-triebhaften Frauen von der Art Mariannas, die einen unbedeutenden, kranken Mann zum Gatten hat. Ihr Zusammenleben mit Karl empfindet Marianna geradezu als Strafe, „ihn zu lieben, wie ein Verbrechen gegen die Natur, ihn zu betrügen, wie einen Akt höherer Gerechtigkeit“ [43]). Alles Licht und alles Recht, auch das zur Untreue, liegt auf dieser nur für Augenblicke glücklichen Frau. Mit Spott und Verachtung wird dagegen neben ihr der schon in jungen Jahren geistig und leiblich verbrauchte Mann bedacht. Zermürbt von Eifersüchteleien — der am stärksten ins Auge fallenden Eigenschaft der Männergestalten Conrads — verläuft sein leeres Leben, bis er, von der Sorge um die Treue seiner Frau zerrüttet, vor dem Liebeszimmer des ehebrecherischen Paares tot zusammenbricht.

Für den psychologischen Takt und das künstlerische Gefühl des Münchener Dichters spricht es, wenn er seine Heldin ihre Liebesbeziehungen nicht selbständig knüpfen läßt. Mariannas Triebe, von verlogener bürgerlicher Moral gebrochen, sind nicht stark und ungebunden genug, sich aus eigenem Antrieb dem Geliebten in Liebe hinzugeben. Daher bleibt ihr kein anderer Weg, als untätig und willenlos ihr Liebesglück ihrer Freundin anzuvertrauen. Daß sie nicht allein von sich aus die Verbindung zu dem Manne aufnimmt, sich vielmehr vorwiegend der Hilfe eines Dritten bedient, ist durch ihre gesellschaftliche Stellung bedingt; denn alle diese Frauen gehören mehr oder weniger den höchsten gesellschaftlichen Kreisen Münchens an, so daß eine gewisse Rücksicht bei der Knüpfung ihrer Liebesbeziehungen geboten ist. Als betont sinnliche, von ihrem Trieb freilich oft verblendete Frau erhofft Marianna gerade von solchen Männern Erfüllung ihrer Sehnsucht, die ihrem Berufe nach den Schein des nur geistigen Menschen erwecken, ihrer Rassezugehörigkeit nach aber mehr für sinnliche Liebesbeziehungen geeignet scheinen. Der Beruf des französischen Sprachlehrers ist ein geistiger, seiner Volkstumszugehörigkeit nach ist er Franzose. Und bei Mikoras läßt sich ein ähnliches Verhältnis zwischen Beruf und Rasse feststellen. Gesellschaftlich sind die Männer ihrer Wahl ihr ebenbürtig; infolge ihres geistigen Berufes bieten sie den sinnlichen Absichten der Frau gegenüber der beobachtenden Öffentlichkeit einen gewissen Deckmantel und gewähren doch zugleich durch ihr südliches Temperament Aussicht auf körperliche Befriedigung.

---

43) Novelle, „Marianna“, S. 24.

Die Problemstellung in M. G. Conrads Novellen neigt einer einseitigen Betonung des Liebesthemas zu. Schon der Titel der Novellensammlungen deutet die Vorherrschaft dieses Problems an, welches vorwiegend sexuell betont ist. In irgendwelche wirklich geistig-seelischen Bereiche dringen seine liebestollen Gestalten nicht. Die, wie wir noch sehen werden, für Hermann Conradi typisch negative Einstellung zu Trieb und Sexus oder irgendwelche innere Morbidität und Dekadenz, wie sie Karl Bleibtreus Naturen eigentümlich ist, suchen wir bei M. G. Conrad vergeblich. Sein südlich-alemannisches Blut, sein künstlerisches Gefühl und seine ehrliche Freude an allem sinnenfrohen Leben, zu dem vor allem die Liebe gehört, lassen eine solche verneinende Haltung nicht zu. Frei von psychologischer Erkünstelung, fern von aller modernen Unsicherheit, gibt es in seiner Dichtung keinen Raum für unterhöhlte, krankhaft sensitive Gestalten. Der in „Lutetias Töchtern" spürbare Wille zum Höheren, zum Eros, ist im „Totentanz der Liebe" nicht mehr zu erkennen. Zu Conrads Ehre sei gesagt, bei aller Sexusnähe seiner Liebesproblematik hat er wissenlich nie aus dem Totenreich des Naturalismus etwas aufgenommen. Was daran zu grenzen schien, glaubte er stets mit dem Recht eines künstlerischen Versuchs decken zu können. Er nimmt einen gemäßigten Standpunkt ein, nicht aus moralischen, sondern aus künstlerischen Rücksichten. Er verwirft ein frivoles Spiel mit sexuellen Motiven und Momenten da, wo es nicht hin gehört, wo vielmehr damit die innere Wahrheit eines künstlerischen Organismus gestört würde. Denn niemand hat gerade jenen geschlechtlichen „Afternaturalismus" mehr verdammt als Conrad. „Als die Schilderung geschlechtlicher Dinge nur noch gemeiner Berechnung entsprang, da fand er gegenüber einem solchen vermeintlichen Modernen (Panizza: Parisiana), dem Verfasser eines Bandes nackter Schlüpfrigkeiten, das in seiner prachtvollen Derbheit befreiende Wort: Elendes Philisterschwein!"[44]) Conrad, dieser „Deutsche von echtem Schrot und Korn", dieser „hochbegabte Künstler blutvoller Empfindung und Gestaltungskraft", wie Stauf von der March[45]) ihn in etwas übertreibendem Eifer nennt, Conrad ist im Grunde seines Herzens durchaus Idealist[46]), und es ist ein sonderbares Spiel des Schicksals, daß sich dieser Idealist mit „trockenen Verkündern und Anwendern eines philisterhaft naturwissenschaftlichen Programms der Poesie auf der einen und mit schamlosen Erotikern auf der anderen Seite unter dem Schlagwort Naturalismus"[47]) vereinigen mußte. Nicht als Dichter, wohl aber als eine anregende und für seine Zeit bedeutsame Persönlichkeit[48]) wird Conrad fortleben, als „ein kerngesunder, urwüchsiger Franke, die frische Natur und das Leben selbst, so rüstig, reisig und eichenhaft, daß einem das Herz lacht, unermüdlich und rastlos, immer sehnigen Schrittes hinter dem Ideale her, ein froher und guter Mensch"[49]).

44) A. Soergel, a.a.O., S. 52.
45) a.a.O., S. 5.
46) „Wann ist die Sonne jemals über eine Welt ohne Ideale aufgegangen? Niemals, solange es Kraft, Schönheit, Liebe gibt", schreibt der Dichter einem an dem Idealismus der mechanisierten und naturalistischen Dichter Zweifelnden. „Der Idealismus war immer da", antwortet er dem italienischen Professor Cervesato in Rom „und wird immer da sein, auch in den Zeiten des wildesten Naturalismus und nüchternsten Positivismus". So „Die Gesellschaft" 1901, 4. Jg., S. 110/11.
47) Hans Naumann, a.a.O., S. 151.
48) Vgl. A. Soergels Schlußurteil, a.a.O., S. 59.
49) Hermann Bahr, Zur Kritik der Moderne. Zürich 1890, S. 128.

# Karl Bleibtreu.

Der Berliner Karl Bleibtreu, eine „Sturm- und Drangnatur von reinstem Wasser, voller Geniekult, Heroismus, Einsamkeitsgefühl und Verachtung“ [1]), ein wirklicher Charakter mit großer Haltung gehörte als Mitarbeiter und Mitherausgeber der „Gesellschaft“ bald dem engeren Kreise um M. G. Conrad an und stellt damit gewissermaßen die Verbindung der beiden polaren Zentren des Naturalismus, Berlin und München, her. Die Reihe seiner Prosadichtungen eröffnet die einer isländischen Bauernsage nachgebildete Erzählung aus nordischer Heldenzeit „Gunlaug Schlangenzunge“ (1878). „Dies irae“, seine erste Kriegsdichtung, in welcher der Verlauf der Schlacht bei Sedan geschildert wird, erscheint 1882 in der Kölnischen Zeitung auf dem Umwege über Paris [2]). Aus Norwegen bringt Bleibtreu die Björnson gewidmete Novellensammlung „Aus Norwegs Hochlanden“ (1883) mit, in der über Menschenmaß sich erhebende Gestalten die Mittelpunktsfiguren bilden und kraftvoll kämpferisches Nordmenschentum geschildert wird. Während man die französische Übertragung von „Dies irae“ in Frankreich als Original hinnahm, stellte man in Skandinavien die norwegischen Erzählungen neben Björnsons Novellen, beides offenkundige Zeugnisse für Bleibtreus realistische Begabung und seinen sicheren Blick für völkerpsychologische Eigenarten [3]).

In diesen Erzählungen hatte die Hinwendung Bleibtreus zur Gegenwart begonnen. Von der ungerechten deutschen Kritik geblendet, stand auch er zunächst Zola zweifelnd gegenüber, bis er „Germinal“ gelesen hatte. Dieser durch die unmittelbare Kenntnis Zolas veranlaßten Wendung Bleibtreus zum Naturalismus folgt ein dauerndes freundschaftliches Verhältnis zu M. G. Conrad, dem der Berliner Dichter die eine seiner weiteren Novellensammlungen, die Reihe „Schlechte Gesellschaft“ (1885), in Dankbarkeit widmet. Bei aller Begeisterung für die Kunst des großen Franzosen bleibt auch er ein durchaus deutscher Mensch, der gegen den „Ibsenschwindel“ entschieden Front machte, weil er darin „nur die liebe alte Fremdtümelei der Deutschen“ erkannte [4]). Auch bei ihm, dem Idealisten und Genieverehrer, erscheint es unverständlich, daß er sich „mit Verkündern eines trockenen und naturwissenschaftlichen Programms der Poesie“ verbinden konnte, er, der seiner ganzen Haltung nach aller Oberflächlichkeit und Nüchternheit, aller ausdruckslosen und mechanisierten Kunst feindlich gegenüberstand. Schon sein künstlerisches Ziel spricht gegen eine solche mehr aus Kampf und Not als aus gemeinsamen Idealen geschlossene Verbindung [5]). Sein Idealbild ist der kämpferisch-heldische Mensch, das zeitlose Genie, dessen Er-

---

1) Hans Naumann, a.a.O., S. 154.

2) „Dies irae“ sollte nur ein Versuch zu späteren historischen Romanen viel größeren Formats und weiterer Perspektive sein. Vgl. Revol. d. Lit., S. 22.

3) Vgl. Revolution d. Literatur, a.aO., S. 34.

4) a.a.O., S. 7.

5) „Die neue Poesie“, heißt es in der von allen Kampfschriften jener Tage am meisten beachteten „Revolution der Literatur“ (1886), S. 32, „wird Realismus — die von ihm noch angewandte Bezeichnung für Naturalismus — und Romantik derart verschmelzen, daß die naturalistische Wahrheit der trockenen und ausdruckslosen Fotografie sich mit der künstlerischen Lebendigkeit idealer Komposition verbindet“.

scheinen und Auftreten in dem weitaus größten Teil seiner Dichtungen zu schildern er nicht müde wird [6]). Nie hat ein Dichter der letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts dem Wort „Genie" und seinen Trägern leidenschaftlicher gehuldigt als Bleibtreu [7]). Seine auserwählten Lieblinge [8]) hat er unter diesen Genies, wie er auch unter den von ihm geschilderten Zeiten das der napoleonischen Kriege und die deutsch-französischen Auseinandersetzungen bevorzugt. Seine Dichtung umflicht so am liebsten die Stätten großer Vergangenheit und die Häupter großer und bedeutender Menschen mit einem poetischen Glorienschein.

Betrachtet man die lange Reihe seiner Dichtungen, so ist man erstaunt, neben der Fülle geschichtlich-politischer und idealistischer Werke nur eine kleine Reihe mit naturalistischen Motiven und Stoffen arbeitende Dichtungen zu finden, die sich, zudem noch entstehungsgeschichtlich betrachtet, nur über ein knappes Jahrzehnt hin erstreckt. Wollte man jedoch den Menschen und Dichter Bleibtreu allein nach den drei naturalistischen Hauptwerken beurteilen — den beiden Novellensammlungen „Kraftkuren" (1883) und „Schlechte Gesellschaft" (1885) sowie dem 1888 erschienenen 1200 Seiten umfassenden „pathologischen" Roman „Größenwahn" — man würde statt des im Ganzen gesehen imponierenden und wirklich anständigen Charakterbildes Bleibtreus den Eindruck eines dem Zotenbereich des Naturalismus verfallenen, schamlosen Erotikers erhalten. Dennoch dienen im Grunde diese naturalistischen Dichtungen selbst in ihrer nicht zu bestreitenden, künstlerischen Schwäche dem gleichen Ziel wie die große Gestalten der geschichtlichen Vergangenheit beschwörenden, militärische Fragen erörternden und das Genie verehrenden Werke Bleibtreus. Und dieses Ziel seiner mit so verschiedenen Mitteln und Stoffen arbeitenden Dichtung ist: seiner Zeit eine neue große Weltanschauung, eine neue gesellschaftliche Gestaltung, einen neuen Glauben an den großen Menschen zu geben, immer wieder die Einkehr in uns selbst, die Befreiung unseres Selbst, die Rückkehr zur starken stolzen Eigenart der Rasse, die freie Entbindung aller Kräfte für große Pflichten und Aufgaben zu predigen. Ein solches schier grenzenloses Ziel kann sich nur jemand vornehmen, der im tiefsten Sinne des Wortes Idealist ist, der wirklich die Kraft und Stärke zur Änderung der umgebenden Welt in sich spürt. Doch dieser Wunsch setzt notwendigerweise die Erkenntnis voraus, daß alles schlecht und verdorben ist und daher alles, und zwar mit den Mitteln der Dichtung und Kunst von Grund auf neu gestaltet werden müsse [9]). Bei Bleibtreus naturalistischen Versuchen hat man jedoch oft das peinliche Gefühl, daß die Schwäche

---

6) O. Stauf v. d. March hat im Anhang seiner Bleibtreubiographie (Stuttgart 1920) ein vollständiges Verzeichnis aller von Bleibtreu im Druck erschienenen Schriften gegeben, durch welches das starke Interesse für geschichtliche Größen und dichterische Genies deutlich wird.

7) „Genieverehrung war im Grunde immer Bleibtreus Dichtung und wo seine Dichtung nicht mehr Verehrung sein konnte, da war sie Geniekritik". So A. Soergel, a.a.O., S. 60.

8) „Lord Byron" (Drama 1886), „Friedrich der Große" (Drama 1888), „Cromwell" (1889), „Napoleon" (1889) „Bismarck" (Ein Weltroman in vier Bänden, 1915).

9) Wir sehen auch hier wieder, welche Rolle und Aufgabe der Künstler und Dichter zugewiesen erhält gegenüber der Stellung im Werk und innersten Bewußtsein Thomas Manns, dem er ständig als der nur lachende Bajazzo oder frei lebende Zigeuner inmitten eines tüchtig schaffenden, realistisch gesinnten Bürgertums erscheint.

und Gemeinheit der geschilderten Welt seinem der Menschen- und Kulturverbesserung zustrebenden Ziel wenig dienlich ist.

Mit jenem immerhin gewaltigen und echt deutschen Ziel vor Augen erkennt er als erste und wichtigste Aufgabe der Poesie, „sich der großen Zeitfragen zu bemächtigen“[10]). Als brennendste dieser Fragen gilt ihm, „das alte Thema der Liebe, im modernen Sinne, losgelöst von den Satzungen konventioneller Moral, zu beleuchten“[11]). Von diesem Gesichtspunkt aus muß er die gesamte Liebesdichtung neuerer Zeit, vor allem die erotische Erzählungsliteratur Paul Heyses, mit ihren schönfärbenden Schilderungen und unwahren Tönen verdammen. So bildet, anstelle bisher aus Sage, Geschichte und höherer Gesellschaft gewählter Stoffe, die Großstadt mit ihren Kneipen und Spelunken, ihren Tingel-Tangels und Hintertreppenbereichen den Hintergrund seiner „realistischen Novellen“, wie die beiden Sammlungen in ihrem Untertitel heißen. Diese Großstadt, voll vom Qualm und Dunst eines stetig wachsenden Schlotenwaldes, hat ein Wesen geschaffen, das jetzt mit Vorliebe Gegenstand der modernen Dichtung wird: die proletarische Dirne. Allen Novellen der „Schlechten Gesellschaft“ gemeinsam ist das Grundthema: die nackte Gemeinheit des wirklichen Lebens der Großstadt von heute[12]). „Das Leben ist schon schmutzig genug“, wird in der Revolutionsbroschüre einleitend gesagt, „aber daß es in den ‚idealen‘ Religionen, in Kunst wie Literatur, hinter den Kulissen noch schmutziger aussieht als im praktischen Leben —, darauf ist wohl kein Neuling vorbereitet“. Bleibtreu wäre kein Naturalist, wenn er die Häßlichkeit des wirklichen Lebens nicht am Problem der Liebe, am Motiv des Geschlechtlichen bewußtmachte. Gemein ist das Leben und grausam gegen den, der seine Begeisterung auch in der Liebe bewahren will und mit idealistischen Gefühlen sich dem Weibe nähert. Die Frau und das lockende Leben, Trieb und Gemeinheit liegen in ständigem Kampfe mit dem schwachen Mann, der trotz seines Vorsatzes, das Leben zu bejahen, der Gemeinheit des Lebens erliegt. Aber das Unterliegen vollzieht sich nicht in heldenhaftem Kampf und sieghaftem Untergang als großer Schicksalsweg. Echt naturalistisch stellt es sich vielmehr dar als ein allmähliches Hinsiechen oder ein verzweifelter Ausgang im freiwilligen Tod. Für Bleibtreu gilt dasselbe, was von Conrad gesagt wurde: Naturalistisch an diesen Novellen wirkt nicht die Gestaltung, neu und modern ist lediglich der Stoff. Mit der Wiedergabe oft recht unerfreulicher Liebesaffären erhalten diese Geschichten ihre gemeinsame stoffliche Ebene. Doch sucht Bleibtreu seine Frauengestalten nicht wie Conrad in den Kreisen einer höheren Ge-

---

10) Revolution der Literatur, S. 13.

11) ebenda.

12) A. Soergel, a.a.O., S. 65. Vgl. auch die Worte Hermann Bahrs in seiner Schrift „Zur Kritik der Moderne“, S. 151: „Damals, das erste Mal trat das tägliche Leben in die Literatur, das Leben, das uns umgibt, das Leben von der Straße, mit dem feindseligen Hohn in den kalten, spöttischen Mienen, mit seiner brennenden Begierde, mit seiner tierischen Grausamkeit. Dieses lasternarbige, schamlose, entsetzliche Leben, so wie es ist. Vor seinem eisigen Hauch, vor seiner grobknochigen Gebärde, vor der rauhen Heiserkeit seiner tödlichen Späße flohen die schönen Träume, die freundlichen Einbildungen, die zarten Gefühle. Und ein banger fröstelnder Schauer breitete sich aus wie vor einem Unbekannten, von dem man nur erst wußte, daß es gräßlich sein müßte: es war die Wahrheit für die Literatur geboren worden“.

sellschaftsschicht, sondern auf der tiefsten Stufe der menschlichen Gemeinschaft: in dem Lebensbereich der Schankmamsells und der proletarischen Dirnen [13]).

Eine Bemerkung aus dem Vorwort der „Schlechten Gesellschaft" gibt uns Aufschluß über die beabsichtigte Gestaltung des Liebesproblems: „Die Einwirkung des Physischen soll rücksichtslos betont werden", und in der „Revolution der Literatur" spricht Bleibtreu die Hoffnung aus, endlich der „landläufigen Zuckererotik" [14]) ein Ende zu bereiten. Daß der Naturalismus das „Erotische als glühenden, schäumenden Wein kredenzt neben den matten Limonaden der Afterpoetlein" (ebenda), ist ihm selbstverständlich, sucht doch die neue Kunst überall tief in das Innerste der Dinge zu dringen, während das „Geschwätz der Pseudo-Idealisten stets an der Oberfläche haften bleibt" (ebenda). Von den lauen Liebesgefühlen Heysescher Gestalten, der in „seiner kleinen Welt kleiner Menschen und kleiner Gefühle nur sinnliche Sentimentalität und sentimentale Sinnlichkeit bietet" [15]), will Bleibtreu nichts wissen, denn er hat nur Sinn entweder für die „hohe ideale Liebe" oder für die „entfesselte sinnliche Leidenschaft", für „Venus Urania" oder „Venus Vulgivaga" (ebenda). Hermann Conradi, der wie Bleibtreu auch eine Betonung des Körperlichen in der Dichtung erstrebt, spielt bereits vom „sexuellen Moment" [16]), im Gegensatz zu Frank Wedekind, der seine Sammlung „Feuerwerk" (1906) mit einem Vorwort „Über Erotik" einleitet, dabei aber unter Erotik nichts anders als Sexualität versteht.

Es fällt nicht leicht, die Liebeshaltung der Menschen Bleibtreus trotz des Dichters Absicht, die Einwirkung des Physischen rücksichtslos zu betonen, eindeutig der Linie zum Sexus oder zum Eros einzureihen; denn schwankend und unsicher wie die innere Veranlagung, vor allem die der Männer, neigt ihre Liebe bald einem nahezu unkörperlich-seelischen Gefühl, bald einer sinnlichen Erregung ohne Maß zu. Den die Sammlung einleitenden Worten des Dichters nach liegt die Problematik seines Novellenwerkes durchaus in der Sphäre des Sexus. Dem entspricht auch die Haltung seiner triebhaften Frauen, an denen die „Seelenrettungsversuche" der Männer scheitern. Der ehrlich gemeinte Versuch der Männer, mit der Geliebten in einem Körper und Seele verbindenden Liebesverhältnis zu stehen, deutet bei diesen auf das Verlangen nach Höherem, deutet auf Eros. Doch wird dieses Streben zur Höhe zuletzt doch immer wieder durch die Gemeinheit der Welt und die haltlose Leidenschaft der Liebenden vernichtet. „Das Buch ist nur ein Ausschnitt gewisser Gemütszustände", heißt es in der Einleitung zur „Schlechten Gesellschaft", „die besonders im jugendlichen Menschen den Keim einer moralischen Schwindsucht pflanzen". Überall in den Erzählungen wird dieser „schwindsüchtige" Gemütszustand der männlichen Figuren, der ein klares Bekenntnis zum Eros oder zum Sexus nicht erlaubt, mit scheinbar absichtlicher Schärfe bloßgestellt.

---

13) Vgl. H. Bahr, a.a.O., S. 152, „Damals das erste Mal traten die Armut und das Elend in die Literatur. Die Enterbten, die Erniedrigten, die Ausgestoßenen, vordem nur eine Sorge des Gesetzgebers und Staatsmannes, wurden nun die Liebe des Künstlers. Es wurde das Volk für die Literatur geboren, die dumpfe, schwarze, stöhnende Masse des Volkes".

14) a.a.O., S. 8.

15) a.a.O., S. 26.

16) H. Conradi: „Das sexuelle Moment in der Literatur" 1885. Ges. Werke, Bd. 2, S. 11.

Wie die Gemeinheit des Lebens als bestimmender Grundton die Novellen zu einer Einheit zusammenschließt, so verbindet sie auch das für Bleibtreus Zielsetzung kennzeichnende durchlaufende Thema: Kultivierungsversuche der Helden an wenig geeigneten Frauenspersonen. Gleich in zwei Novellen der „Schlechten Gesellschaft" behandelt der Dichter dieses höchst naturalistische Problem, das ja auch den Versuch, die soziale Frage zu lösen, in sich trägt. Ein Dichter, ein „Überflüssiger", wie er nach dem Untertitel („Tagebuch eines Überflüssigen") der Novelle „Die Prostitution des Herzens" genannt wird, und ein Musiker in der Novelle „Raubvögelchen" nahen sich, jeder mit gleichem Optimismus einer Frau: der erste einer Varietésängerin, einer langen blonden Dänin, der zweite einem Tiroler Schankmädel. Beide sind von dem ehrlichen Wunsche beseelt: „Ich will dieses Mädchen retten" [17]), retten aus einer verderbenden Umwelt, aus der Gemeinheit des Lebens, die seine von Natur aus anständige und reine Seele verdorben hat und ständig weiter verdirbt, retten in die Anständigkeit meiner Seele und in den Bezirk meines Geistes. In diesem Willen zur Rettung verbirgt sich echtes Mitleid und ein tiefes Mitgefühl mit der vom Laster und der Häßlichkeit des wirklichen Lebens Gezeichneten. Dabei spricht aus solcher Haltung ehrlicher Zorn über die Tatsache, daß dieses Tiroler Schankmädel und die vernachlässigte Dänin, die beide, vielleicht gegen ihr besseres Wollen, Dirnen geworden sind, die ganze Schwere ihres Lebens nur der Niedertracht der Zeit, dem vernichtenden Einfluß einer grausamen Umwelt zu verdanken haben. Während es noch M. G. Conrad bei Mitleid und zorniger Feststellung bewenden ließ, stellen Bleibtreus männliche Gestalten die Frage: wie rett' ich dich, wie trag' ich dich empor? In der für die ganze Problematik des Naturalismus so maßgebenden Wochenschrift „Die Gesellschaft" findet sich in Gedichten und Erzählungen von Autoren, deren Namen in der Literatur längst verschollen sind, immer wieder das Motiv der Kellnerin und Dirne behandelt, die durch den guten Einfluß eines Mannes gebessert und von ihrer Lage befreit wird oder aber sich nicht retten lassen will, weil sie schon zu tief gesunken ist. „Die Dirnen zu retten, ist das theoretische Ziel vieler junger Menschen von Bleibtreus Helden der Novellen ‚Schlechte Gesellschaft' bis zu ‚Thomas Truck' Felix Holländers", sagt Käte Remmers in ihrer Untersuchung über „Die Frau im Frühnaturalismus" [18]). Für das Gelingen dieses Unterfangens spräche alles, wenn der Rettende nicht selbst tief „im Schlamme gemeiner Gewöhnlichkeit" stände und in „Zweifelsnebeln" [19]) tappte. Daher scheitert das Verlangen nach einer dem physischen Bereich nicht mehr unterworfenen Verbindung weniger an der Unwürdigkeit und Verworfenheit der Dirne und Kellnerin als vielmehr an dem zur Rettung unfähigen Künstler und Studenten. Zwischen „Selbstvergötterung und Selbstverachtung" [20]) hin und her gerissen, übertragen beide Männergestalten ihre schwankenden Gefühle auch auf die Beziehungen zu der angeblich von ihnen Geliebten. Bei der Unsicherheit ihrer Gefühls- und Urteilskraft wird die Frau, die sie eben noch als „Gretchen, Tugend,

17) Schlechte Gesellschaft, S. 71. Die Zitate beziehen sich allein auf die Sammlung „Schlechte Gesellschaft". Die Seitenangaben folgen daher hinter der betreffenden Stelle im Text.
18) Phil. Diss. Bonn 1931, S. 20.
19) A. Soergel, a.a.O., S. 67.
20) A. Soergel, a.a.O., S. 67.

Unschuld und Ideal" (S. 29) verehrten, durch einen belanglosen Umstand eindeutig zur Dirne, um dann zu einer anderen Stunde angeblich wieder „keuscherer und edlerer Gefühle" fähig zu sein als irgendwelche „verbildeten, verpäppelten Salonpflanzen" (S. 404). Bald erblickt der Dichter der „Prostitution des Herzens" in jeder Kellnerin und Dirne einen „versunkenen Hort, einen tiefen und großen Schmerz, eine ungewöhnliche Vergangenheit" (43), bald ist es ihm wenig später unbegreiflich, wie er sich nur mit „solchen Dirnen abgeben konnte". — „Und dabei hab' ich drei Tage an sie gedacht wie an eine reine Seele" (S. 67), schreibt er in sein Tagebuch, die geradezu typische Umkehr seiner Gefühle, das ewig wechselvolle Schwanken zwischen Pessimismus und Idealismus bekundend. In dieser zwischen Bejahung und Verneinung, Körper und Seele, Sexus und Eros hin und her treibenden Haltung liegt die ganze Tragik der Männer Bleibtreus, die in all den häßlichen und von Laster und Sünde gezeichneten Gesichtern der von ihnen zur Rettung auserwählten Frauen zunächst den Menschen, den im Grunde seines Wesens anständigen und reinen Charakter sehen, an dem sie ihre Zeit und ihr Geld nicht vergeblich zu verschwenden glauben. Doch das „Unglück ihrer Zeit" (S. 25) ist so gewaltig, daß sie den Glauben verlieren und am Ende erkranken oder im „Verfolgungswahne oder Sinnenrausche"[21]) als „Narren" verkommen.

Mit nicht immer sicher wirkender Überheblichkeit, aber durchaus idealistischen Vorsätzen nähern sich sowohl der Musiker als auch der Dichter der Angebeteten, wobei sie denselben Fehler begehen, den sie am Philister belächeln, „der von vornherein von den Mädchen der letzten drei Stände (Dienstmädchen, Schankmamsells und Putzmacherinnen) annimmt, sie seien jeder Verführung zugänglich und zu jedem Angebot feil" (S. 38). Verblendet sind sie aber außerdem, weil sie ausgerechnet nur sich für geeignet halten, eine Frau zu erheben und besser zu machen, und weil sie nur sich allein geliebt haben wollen. Sobald aber der Weg der Rettung dunkel und aussichtslos erscheint und die Frau sich, durch ihre „Schmachtlappigkeit" (S. 133) abgestoßen, einem weniger sentimentalen und haltlosen Manne zuwendet, dann geht ihre Idealistenträumerei dem Ende zu und alles erstickt in Schmutz und Laster. Der Dichterheld der einen Novelle sucht nach dem ersten, durch den Widerstand der Frau verhinderten Versuch der Liebesvereinigung im Verzicht auf ein physisches Erlebnis nach einer geistigen Gemeinschaft, angeblich, weil „einer feineren weiblichen Natur nichts einen tieferen Eindruck macht als Verzichten aus Hochachtung" (S. 113), in Wirklichkeit, weil er seiner ganzen Veranlagung nach nur schwer eine Frau glücklich machen oder gar befriedigen kann. Der Musiker der anderen Erzählung, der dem jungen Studenten der „Prostitution des Herzens" gegenüber um vieles Lebens- und Liebeserfahrenere, erreicht wenigstens eine, wenn auch nur kurze Liebesstunde mit Toni, so daß für ihn aus Mangel an physischer Kraft eine Flucht in geistige Bereiche nicht nahegelegt wird. Bei der Art der Beziehungen zwischen der langen Dänin und dem „versimpelten" Studenten nimmt es nicht wunder, wenn ihre Liebe allmählich etwas „familiär" wird und aus den „stürmischen Kämpfern zwei gute Kameraden werden, die in beschaulicher Ruhe miteinander ihre Marschroute trotten. Nichts ist süßer für ein empfängliches Männergemüt, als diese Art hausbackener Freundschaft mit einem

21) A. Soergel, a.a.O., S. 67.

Weibe, das man liebt" (S. 122). Wenn aber die Hausbackenheit zu groß und die Liebe immer fader wird, wenn zudem der Einfluß der Umwelt ständig wächst und die Seele der Frau immer mehr verdirbt, dann fruchten alle gut gemeinten „Seelenrettungsphantasien" nichts, dann ist die Frau ihres „büßenden Magdalenentums" (S. 131) überdrüssig und das Auseinanderlaufen ist nicht mehr weit. Dem gemeinsamen Thema der beiden Novellen entspricht auch das gleiche Ende, bis auf den geringen Unterschied, daß die Dänin und der Student, vom „Widerwillen gegen das Leben" (S. 141) getrieben, im freiwilligen Tod ihre Anständigkeit und Ehrlichkeit offenbaren, die Gestalten des „Raubvögelchens" aber in den Tod gezwungen werden: er fällt im Duell um ihre Ehre, sie stirbt an der Schwindsucht.

Kurz vor ihrem Tode ringen sich sowohl der „überflüssige" Dichter als auch der „ritterliche" Musiker zu der Erkenntnis durch, daß ihr Rettungsversuch keinen Zweck hatte, daß es überhaupt sinnlos war, sich gerade für diese Dirne, bzw. diese Kellnerin aufzuopfern. Nicht mit Unrecht heißt es am Ende der „Prostitution des Herzens" (S. 151): „Das Leben aller großen Männer ist angefüllt mit trostlosen, erotischen Aventüren. Entweder vernichten diese das Weib oder das Weib vernichtet sie". Im Falle dieser zwei Novellen gehen beide, Mann und Weib, zugrunde. Wenn sich aber der Student in der Spree ertränkt und der Musiker sich anscheinend freiwillig im Duell erschießen läßt, dann wird der Tod dem Leben nicht deshalb vorgezogen, weil man nur der Gemeinheit der Wirklichkeit irgendwie ausweichen wollte. Das selbstgewählte Ende ist gewissermaßen der letzte Trumpf des vor dem Verlust des Spieles stehenden Spielers, der diesen Trumpf ausspielt, um zum letzten Mal zu zeigen, daß man ein ehrlicher Kerl war, daß man das Leben einsetzte, um die Geliebte doch noch zu einem anderen Lebenswandel zu bewegen. Trifft zwar die Männer im großen ganzen die Schuld am Mißlingen des Rettungswerkes, so sind sie doch nicht die allein Schuldigen; denn auch die gerettet werden sollen, tragen zum unglücklichen Verlauf des Endes mit bei. Toni und die Dänin sind zwar den dekadenten und müden Männern gegenüber lebensvoller und triebsicherer veranlagt. „Sie war ganz Natur, ganz Urweib, der Typ der alles einsaugenden Gebärkraft in der Natur, der naive Egoismus der Sinnlichkeit", (S. 469) wird von Toni gesagt. Trotz solcher primitiven Triebhaftigkeit finden aber die Männer nichts Berückenderes an den beiden Frauen als die Mischung von „Brutalität und verlockender schalkhafter Grazie, von frivoler Lustigkeit und gefühlvoller Empfindelei" (S. 288). Es ist also die gleiche zwiespältige Anlage, wie sie auch den männlichen Gestalten eignet; nur überwiegt bei den Frauen schließlich der Einfluß des Milieus, ihre Naturhaftigkeit und Sinnlichkeit zu Ungunsten des Seelischen. Die Liebeserklärungen und Seelenrettungsversuche anfänglich mit Anhänglichkeit vergeltend, fallen sie infolge der Lebensschwachheit ihrer Anbeter allmählich wieder dem Einfluß der lasterhaften Umwelt anheim, um schließlich erst durch den Tod dieser entrissen zu werden.

Vor die Frage gestellt, Bleibtreus Gestaltung des Liebesproblems dem Bereich der Sexualität oder dem der Erotik zuzuordnen, wird man am Beispiel der beiden Novellen „Die Prostitution des Herzens" und „Raubvögelchen" in Verlegenheit geraten, ob man sich für Sexus oder für Eros entscheiden soll. In Bezug auf die Sinnlichkeit und Triebsicherheit seiner weiblichen Gestalten setzt Bleibtreu ohne Zweifel den von Conrad eingeschlagenen Weg zum Sexus fort, den er aber, folgt man den Re-

den und der inneren Beschaffenheit seiner Männer, im Grunde besehen doch wohl mehr verneint als bejaht. „Bittere Enttäuschung und melancholische Magenkrankheit, gleichgültiger Trotz und heller Zynismus" (S. 37) sind nach seinen Worten die Folgen eines jeden Liebesabenteuers bei den schwachen wie bei den wenigen starken Naturen. Eine Verneinung des Triebes und des Geschlechtlichen spricht aus der allgemeinen Lebensverachtung der männlichen Gestalten, eine Verneinung allerdings, die noch nichts von der endgültigen und unbedingten Absage Hermann Conradis an den Trieb weiß. Darüber hilft auch nicht hinweg, daß am Ende des „Raubvögelchens" die Sylvesterglocken angeblich eine neue Zeit und eine neue Liebe prophetisch einläuten (vgl. S. 426). Während sich die Frau letzten Endes doch dem Drang des Triebes ergibt, erfüllt den Mann ein unbezwingbares Liebesbedürfnis doppelter Art, „ein stetes inneres Duell zwischen körperlicher Sinnlichkeit und idealer Liebessehnsucht" (S. 480). Die Wahl des Stoffes, der niederziehende Einfluß einer häßlichen Umwelt und einzelne Bemerkungen, die in ihrer Derbheit nicht gut wiederzugeben sind und das Streben nach edleren Bereichen der Liebe im Grunde als aussichtslos erscheinen lassen, zwingen jedoch zu der Erkenntnis, daß Bleibtreu trotz seiner unleugbaren idealistischen Veranlagung der naturalistischen Verneinung zum Opfer gefallen ist und seine Liebesdichtung eher der Sphäre des Sexus als der des Eros zuneigt.

Die Fraglichkeit einer sexus- oder erosbestimmten Zuweisung klärt die vierte Novelle der Sammlung „Schlechte Gesellschaft". „Eine feine Familie" rückt bereits in bedenkliche Nähe Conradischer Liebesauffassung. Der rohe Trieb eines Mannes, der seine Frau nur geheiratet hat, um endlich mit seiner Schwiegermutter die schon lange erhofften Liebesbeziehungen aufnehmen zu können, triumphiert über die stille Neigung einer Frau, der nach Erkenntnis ihrer bedauernswerten Lage, den Geliebten der eigenen Mutter zum Manne zu haben, nichts anderes übrig bleibt, als sich langsam in den Tod zu quälen. Die schwüle und brutale Sinnlichkeit, die hinter der Maske dieses Malers und seiner Geliebten, der Mutter seiner Frau, lauert, erinnert ungemein an die Gestalten der „Blut"-Novelle Conradis. Ein „Dämon" reißt sie willenslos fort, macht ein Besinnen in diesem Sinnenrausch zur Unmöglichkeit, weil die Urkraft ihrer reinen Triebnaturen sich nicht zwingen läßt und „der Zug des Blutes unwiderstehlich ist" (S. 228). Der Liebesgenuß wird mit dem Trinken von Meersalzwasser verglichen: „Statt den Durst zu löschen, steigert sich derselbe fortwährend zu unerträglichster Folter" (S. 229). Die Liebesleidenschaft als unbarmherziges Schicksal erscheint in durchaus naturalistischer Form als Sexus, und vor dem leidenschaftlichen, willensschwachen Weib, das hier nicht mehr Kellnerin oder Dirne, sondern Dame der Gesellschaft ist, bleibt der Mann machtlos. Der Held der Novelle, ein Maler, ist bis zu seiner Ernüchterung keiner anderen Gefühle fähig als nur sinnlicher, weder in seinem Verhältnis zur verführerisch schönen Mutter seiner eigenen Frau noch zu dieser selbst, an der er die Kälte und Reserviertheit in geschlechtlicher Beziehung bemängelt. Die Ernüchterung und Befreiung von dem nur in sinnlichen Genüssen bestehenden Leben erfolgt erst mit dem Tod seiner leidenden Frau. Geradezu naturalistisch wirkt der an die Novellen „Marianna" von M. G. Conrad und „Blut" von H. Conradi erinnernde Ausgang der Erzählung, wenn die Frau den Entschluß zum Ende ihres Lebens in dem Augenblick faßt, in dem ihr bewußt wird, welche Beziehungen zwischen ihrem Manne und ihrer Mutter bestehen. Was Bleibtreu

noch von Conradis Behandlung des „sexuellen Moments" entschieden trennt, ist die Tatsache, daß einmal die beiden in Ehebruch und Sinnenrausch Verstrickten sich während des Liebesaktes von einem Dritten nicht entdeckt wissen und daher ahnungslos weiter freveln; und daß zum andern der Mann nach der Enthüllung der Todesursache seiner Frau sich seiner bedauerlichen Verirrung bewußt wird. „Wäre ich ein echter Künstler gewesen", muß sich mit später Selbsterkenntnis der künstlerische Dilettant gestehen, „so hätte die Kunst mir mehr gegolten als meine Begierde. Daß ich als Sklave meiner Leidenschaft frönte, beweist, wie schwach der Künstler in mir ist" (S. 236). Die Ernüchterung besteht aber nicht allein in der Erkenntnis und dem Aufhören der schändlichen Liebesbeziehung. Bleibtreu genügt ein bloßes Resignieren nicht. Die Schuld dieses Malers dünkt ihm größer, und um der Gefahr einer neuen Verstrickung auszuweichen, läßt er solchen Frevel vermutlich mit dem Tode büßen: Der Maler flieht vor Scham und im Schmerz um die Tote, die er nun erst wahrhaft zu lieben beginnt, in der „Ahnung von der Einheit aller Dinge" (S. 249) in fieberverseuchte Kolonien.

Diese Wendung der Novelle ist erstaunlich wegen des neuen und an sich nicht mehr naturalistischen Gedankenganges, weil hier zum ersten Mal in naturalistischen Novellen die Erkenntnis gewonnen wird, daß besser als Dichten und Malen Handeln ist. Zur Ausübung der Kunst scheint dem Dichter diese Zeit noch nicht stark genug, dieses müde, kranke Jahrhundert, dieses Jahrhundert der rohen Genußgier, an der auch die Besten kranken. So wirft der Maler Pinsel und Palette weg. „Kein Künstler, — Arbeiter will ich sein. Weg mit Palette und Pinsel, Schaufel und Hacke zur Hand! Vorwärts als Hinterwäldler, als deutscher Kolonisator — so wird man den Aufgaben der Zeit gerecht . . . Malen, Schreiben — Leinwandlappen beklecksen, für Lumpenmühlen Phrasen fabrizieren. Nein, Handeln gilt es, Handeln und Dulden — und in Vereinigung: sich aufopfern für ein Größeres, Allgemeineres!" (S. 236 ff.)[22]. Das Neue und Außergewöhnliche liegt in der Hinwendung zu einem auf der Tat und der Arbeit gegründeten Leben, das nicht mehr mit dilettantischen Schöngeistereien und egoistischen Interessen nutzlos vertan, sondern der Gemeinschaft des Volkes und damit einem überpersönlichen, höheren Ziel zum Opfer gebracht wird. Die hier als Folge eines unglücklich ausgehenden Liebeserlebnisses gewonnene Lebensumkehr und -einkehr findet sich auch in Johannes Schlafs Novellen, nur daß bei Schlafs Menschen der Wandel aus dem Erlebnis der Arbeit selbst und nicht aus einem Liebeserlebnis hervorgeht. Als außerhalb naturalistischer Haltung und Weltanschauung stehend stellt sich das Ende dieser Novelle dar, weil der sonst übliche Weg zur Tiefe und Selbstaufgabe nicht beschritten ist und mit dem Sieg des Helden über die Macht der Triebe und dem Entschluß zu einem tätigen Leben eine Bejahung desselben ausgesprochen ist.

Mit dieser Hinwendung zur lebendigen und opfervollen Tätigkeit tritt Bleibtreu freilich nicht in den Kreis der der „Lebensbejahung" angehörenden Dichter. Auch kann

22) Der deutsch-ungarische Graf im Roman „Größenwahn", der eine Zeitlang den Künstler gespielt hatte, im Berliner Literatenleben fast untergegangen war, besinnt sich ebenfalls, geht in die Einsamkeit, vertieft sich in die Naturwissenschaften und ringt in schwerer Grüblerarbeit nach einer neuen Weltanschauung. Auch für ihn gibt es noch eine Zukunft: Die Tat, die Mannestat in welterschütterndem Kampfe. Vgl. A. Soergel, a.a.O., S 67.

er mit dieser Lösung den einmal getanen Schritt in das Reich des Sexus nicht zurücknehmen. Doch in der Umkehr der Gefühle im Herzen des Helden wird der auch in den anderen Novellen spürbare Wunsch zur Höhe, zum Eros, noch einmal deutlich. Es ist — nach Soergel [23]) — Bleibtreus in diesen Jahren wie früher und später immer wieder ausgesprochene Meinung, daß sich die Liebe bedeutender Menschen zwar oft an die Nichtswürdigsten hängt; aber sie erliegen ihnen nicht, sie sind nur Stachel für ihre Genialität, es gibt für die wirklich Starken und schöpferischen Naturen stärkere Leidenschaften als die Liebe. Für die Menschen der „Schlechten Gesellschaft" trifft diese Bemerkung Soergels freilich nicht unbedingt zu, und was der Dichter selbst über die Macht der Liebesleidenschaft äußert, widerspricht dem Geschehen des Novellenwerkes. „Das Erotische" heißt es im Revolutionsbüchlein [24]), „mag als geheime Spiralfeder der Dinge angesehen werden, gewiß, und es soll der Schilderung desselben voller Spielraum gelassen sein — nur darf dieser nicht alle anderen Motive überwuchern. . . . Denn der Mensch lebt nicht alle Stunden von Liebe, sondern hauptsächlich von seinem Beruf und dessen Pflichten. Toujours perdrix, immer Liebe, — das verdirbt den Magen". An einer anderen Stelle dieser Broschüre [25]) wird noch einmal der Zweifel laut, ob die Liebe, deren Wirkungen die „sogenannten Naturalisten" so große Macht einräumen, auch „wirklich die stärkste Leidenschaft" ist. Für die männlichen Gestalten in Bleibtreus Novellen haben diese Worte nur bedingt Gültigkeit; denn der Student der „Prostitution des Herzens" vergißt gerade über dem Liebesabenteuer seinen Beruf und dessen Pflichten und die Macht der Liebe, nach des Dichters eigenem Ausspruch ein über die anderen Mächte nicht höher gestellter, sondern gleichgestellter Faktor, vernichtet die Menschen. Ebenso verhält es sich mit den Gestalten des „Raubvögelchens", wenn auch den Maler ein etwas freundlicherer Blick des Dichters trifft und ihm, bevor ihn die Macht des Blutes zu vernichten drohte, freilich mehr schicksalhaft als aus eigenem Antrieb ein Leben in Pflichtbewußtsein und Arbeit offen steht. Bleibtreu macht sich keines inneren Widerspruches schuldig, wenn er einerseits in seinem kritischen Werk die Macht der Liebe eingeschränkt wissen will und andererseits doch in seinem Novellenwerk die Menschen dem Einfluß des „physischen Moments" unterliegen läßt. Er macht gerade den in der Kampfschrift gegen seichte und gewissenlose Erotiker erhobenen Grundsatz im Dichtwerk, freilich mit umgekehrten Vorzeichen, deutlich. Er zeigt an den Gestalten der „Schlechten Gesellschaft", wie verderblich es ist, die Liebesleidenschaft über die anderen Eigenschaften triumphieren zu lassen.

Läßt man noch einmal die müden und lebensüberdrüssigen Künstler- und Studentengestalten, denen nicht die Sonne eines Zukunftsglaubens leuchtet, an seinen Augen vorüberziehen, dann scheint das Urteil Soergels über dieses junge Geschlecht nicht zu hart: „Auf ihnen ruht nicht wohlgefällig das Auge des Dichters, sondern sie wägt ein Richter und findet sie alle zu leicht" [26]). Selbst der beste unter ihnen, der Maler der

23) A. Soergel, a.a.O., S. 67.
24) a.a.O., S. 25/26.
25) a.a.O., S. 36: „Der Mensch besteht keineswegs nur aus Geschlechtsgefühlen; es ist sogar zweifelhaft, ob die ‚Liebe' wirklich die stärkste Leidenschaft bedeutet. Ich möchte es stark bezweifeln. Neid, Haß, Ruhmsucht, strebende Ehrgier, gemeine Eitelkeit, Geiz und Geldgier — sind genau ebenso starke Leidenschaften".
26) A. Soergel, a.a.O., S. 67.

„Feinen Familie", in dem sich Bleibtreu bis zu einem gewissen Grade selbst zeichnet, hat keine andere Zukunft, als in der heißen Glut deutscher Kolonien zu sterben. Bleibtreu überspitzt und übersteigert die Personen, er vergröbert ihre kennzeichnenden Seiten leicht ins Maßlose; in Einzelheiten gesehen neigen diese Figuren nicht selten zum Karikaturhaften. Er hält Gericht über die ganze literarische Jugend, deren Vertreter als Dichter, Maler und Musiker in seinen Erzählungen auftreten und vielfach als Schwächlinge und willenlose Dilettanten erscheinen. Dabei vernachlässigt Bleibtreu auch oft genug in unverantwortlicher Weise seinen eigenen Stil, der ein „ungenießbares Gemisch aus Naturalismus, Romantik und unreifem Idealismus darstellt"[27]). Diese dem Wert des Kunstwerks nachteilige Außerachtlassung der Form und die oft grobe Verzeichnung einzelner Gestalten ist, ähnlich wie bei der Dichtung M. G. Conrads, nur aus dem heftigen Kampf zwischen Alt und Jung zu erklären. Um die Blutleere der alten Zeit am Kraftgefühl der neuen Generation umso deutlicher werden zu lassen, gefällt sich der Dichter in der Ausmalung roher Szenen und in der Gestaltung schwacher und seelisch zerrütteter Menschen. Mit der literarisch-polemischen Absicht — dem Kampf gegen eine zimperlich schönfärbende und innerlich unwahre epigonale Dichtung — verbindet Bleibtreu ein sittlich erzieherisches und soziales Ziel: es gilt der seelischen Not der Großstadtmenschen und den vielfach verlotterten Zuständen ihres gesellschaftlichen Zusammenlebens, Linderung und Abhilfe zu schaffen. Der Schmutz, der aus den Kneipen und Hintertreppen seiner Schilderungen entgegenstarrt, ist also nicht Selbstzweck, wie es zunächst den Anschein haben könnte; Bleibtreu ist kein Wüstling, der mit fein ausgeklügelten Schamlosigkeiten die Phantasie des Lesers anregen und kitzeln will. Die Häßlichkeit der dargestellten Szenen ist Mittel zum Zweck; denn nur auf diesem durchaus naturalistischen Wege ist es dem jungen Geschlecht möglich, tauben Ohren von dem Verfall und der Not der Zeit zu predigen. Es liegt also so, daß immer wieder die Herrschaft des Sexus gezeigt wird, daß aber dahinter irgendwie die Sehnsucht nach dem Höheren, dem Eros, steht, nur daß rein naturalistischer Pessimismus sich noch nicht aufraffen kann, auch das andere zu sehen und zu finden, wie es dann Hauptmann im „Ketzer" gelingt und vor ihm schon Johannes Schlaf versucht.

„Für Rühr-mich-nicht-an-Seelen ist dieses Buch ‚Schlechte Gesellschaft' freilich nicht geschrieben", meint Bleibtreus Biograph[28]). Soll aber dem Dichter darum ein Vorwurf gemacht werden, weil er die Menschen so geschildert hat, wie sie das großstädtische Leben damals tatsächlich oft genug darbot, und weil er auf eine Verschönerung der Urbilder in seiner Wiedergabe verzichtete, er der mit tiefem sittlichem Ernst darnach ringt, die „Wahrheit realistischer Weltabspiegelung" zu erreichen, ohne darüber die Schönheit einzubüßen"?[29]) Über das Ziel hinauszustoßen, im Einreißen des

27) A. Soergel, a.a.O., S. 68. Im großen ganzen dem Urteil Soergels entsprechend ist die Kritik Hans Naumanns, wenn er a.a.O. S. 154, sagt: „Ein gut Teil alter abenteuerlicher Romantik und ein maßlos vernachläßigter Prosastil, mangelnde Zucht und Künstlersorgfalt sind kennzeichnend für diese ‚realistischen' Novellen".

In der „Schlechten Gesellschaft" hat Bleibtreu die „Hochzeit der ewig alten, ewig jungen Romantik mit dem jungen Titanen Realismus angestrebt", wie er selbst in der „Revolution der Literatur" (S. 40) erklärt.

28) O. St. v. d. March, a.a.O., S. 99.

29) Revolution der Literatur, S. 71.

Bestehenden auch das Gute aus den Augen zu verlieren, im Aufzeigen des Schmutzes an diesem hängen zu bleiben und an das Ungesunde und Kranke seine künstlerische Kraft zu verschwenden, ist ein allgemeiner Zug jedes jungen Sturmes und Dranges. Diesem Drang der Zeit ist auch der nach dem Höchsten strebende, mit einem Überreichtum von Einfällen und Plänen, mit ungeheurer Arbeitskraft und reicher Phantasie begabte Dichter verfallen.

## Hermann Conradi.

Die innere Zwiespältigkeit und der schwankende Radikalismus der jungen Generation erweist sich in noch stärkerem Maße als an Bleibtreus Gestalten an dem Dichter Hermann Conradi, einer im Grunde genial angelegten Natur. Bei dem dem Naturalismus eigentümlichen Verzicht auf alle religiöse Bindung oder metaphysische Orientierung verführt auch ihn die Aufgabe jedes sicheren Haltes, sich bald in übersteigerter Selbstvergottung zu gefallen, bald dagegen in quälendem Pessimismus zu verzweifeln. Auf solcher inneren Spannung der Seele, auf der tiefen Widersprüchlichkeit des Wesens gründet sich die Eigenart der Persönlichkeit Conradis, der, getragen und vertieft von den Strömungen der Zeit, mit Recht von seinen Freunden als der typischste und leidenschaftlichste Vertreter des Naturalismus gepriesen wurde [1]). Eine äußerst zarte und schwache Konstitution verstärkte noch seine schwermütige und widerspruchsvolle Seelenhaltung [2]). Der bis zu seinem Ende nicht nachlassenden seelischen und auch wirtschaftlichen Bedrückung [3]) setzt er in wildem Trotz, der Reaktion auf die eigene Schwäche, schon frühe Welt- und Menschenverachtung entgegen, die selbst durch herzliche Freundschaften nicht überwunden werden konnte. Sein Künstlertum entspringt dem ewigen Zwiespalt zwischen Mensch und Welt, Kunst und Leben, zwischen „brünstiger, rasender Lebensbejahung und rauschhafter Askese, kraftstrotzendem Gefühlsrausch und begrifflicher Verstandesschärfe, zwischen stolzem, aristokratischem Individualismus und leidenschaftlicher Hingabe an Verkommene, an Freunde, an die Gemeinschaft, an das Volkstum, an die Menschheit" [4]). Das von inneren Zweifeln erfüllte Wesen seiner Persönlichkeit erklärt die vielen Gegensätze [5]) und Widersprüche innerhalb seiner Dichtung.

Für seine literarische Zukunft entscheidend war die im Jahr 1880 mit den Brüdern Hart eingegangene Verbindung. Conradi faßte freilich seine Aufgabe viel weiter als

---

1) Vgl. die Würdigungen bald nach des Dichters Tode durch O. E. Hartleben (Freie Bühne 1890 Nr. 12) und M. G. Conrad (Einleitung zu Conradis „Liebesbeichte" (1909).

2) Seinem Freund Schuster schreibt er im Februar 1881 (s. Ges. Schriften I, II), nachdem er zur Schule zurückgekehrt war: „Du siehst — Ich bin nun einmal Pessimist —; was anders kann uns über unser Jammertal hinweghelfen? Und wenn ich so weiter philosophiere und folgere — dann möchte ich auch die ganze Welt in meinem Innern zertrümmern! Und das kostet ja nur einen Augenblick!"

3) Des Dichters innere Not und Gebrochenheit klären die Worte über die Kindheitsgeschichte seines Helden „Adam Mensch" (S. 12 ff), die sicher aus eigenem Leben geschöpft sind.

4) Karl Witt, Erlebnis und Gestalt in den Dichtungen Hermann Conradis. Phil. Diss., Kiel 1932, S. 17.

die Herausgeber der „Kritischen Waffengänge" (1882), die im Naturalismus zunächst die Befreiung vom ästhetischen Regelzwang erblickten. Nur an einer Erneuerung der künstlerischen und literarischen Verhältnisse mizuhelfen, daran lag Conradi nicht viel. Er träumte von einer gewaltigen Neugestaltung des gesamten öffentlichen Lebens. Als leidenschaftlicher Kämpfer steht dieser Dichter vor uns, mit dem hohen Ethos, dem der Künstler Priester und Prophet der Menschheit bedeutet [6]). Vom Geist „germanischen Wesens" beseelt, werden die Dichter ihrer „wahren Mission sich wieder bewußt werden, Heger und Hüter, Führer und Tröster, Pfadfinder und Weggeleiter der Menschen zu sein" [7]). Diese hohe Auffassung vom Beruf des Dichters und Künstlers, die Conradi mit den zu Freunden geronnenen Münchnern M. G. Conrad und K. Bleibtreu teilt, erinnert an diejenige der Romantik. Aber er, der hochgespannte Idealist, legte an alle Erscheinungen seiner Umwelt einen zu strengen Maßstab, und wenn dann die Dinge seiner Vorstellung nicht entsprachen, war er aus allen Wolken gerissen, verallgemeinerte er zu rasch und sah überall nur Verfall und Gemeinheit [8]). So bietet der Dichter Conradi eine gutes Beispiel für eine an dieser Zeitenwende öfters begegnende Erscheinung: „Die getadelte Prüderie und Heuchelei war vermieden, an ihre Stelle trat aber nicht Offenheit, sondern das wirkungsvolle, wehleidige Spiel mit der Verdorbenheit" [9]).

Bald nach den gemeinsam mit Karl Henckell und Wilhelm Arent 1884 herausgegebenen „Modernen Dichtercharakteren" erscheint als ein Erzeugnis einer tollen, übermütigen Fastnachtsstimmung das „Faschingsbrevier auf das Jahr 1885", das Johannes Bohne und Hermann Conradi zusammen veröffentlichen. Die Keckheit der von einer übermütig-satirischen Karnevalstimmung getragenen Erzählungen artet in eine Bevorzugung des rein Zotenhaften aus. Die parodistische Verunstaltung der christlichen Antoniuslegende („Versuchung des heiligen Antonius") und die moderne Umbildung der griechischen Göttersage von Mars und Aphrodite „Ein weiland Fastnachtspiel aus dem antiken Götterleben" machen Conradis künstlerischem Schaffen wenig Ehre. Ja die Skizze „Der Karneval der Armen" zeigt deutlich den Abstand seiner Dichtung von den Novellen M. G. Conrads und K. Bleibtreus. Während Conrad dem heiklen Stoff seiner Novelle „Amelie" durch die Farbenpracht der Landschaft und die Lebensechtheit der Gestalten noch einen künstlerisch überhöhenden Ausdruck verlieh, und

---

5) „Der Kontrast hat mich von jeher angezogen", schreibt der Dichter im Februar 1881 an den Freund Schuster, (I, III).

6) In „Unser Credo", dem Vorwort zu den 1884 erschienenen „Modernen Dichtercharakteren", verkündet Conradi das „grandiose Protestgefühl gegen Unnatur und Charakterlosigkeit, gegen Ungerechtigkeit und Feigheit, gegen Heuchelei und Obskurantismus, gegen Dilettantismus in Kunst und Leben, gegen den brutalen Egoismus und erbärmlichen Partikularismus, die nirgends ein großes, starkes Gemeingefühl, ein lebendiges Einigkeitsbewußtsein aufkommen lassen". Ges. Schriften II, 8.

7) II, S. 6/7.

8) Vgl. Paul Szymank in der Einleitung zu Conradis Ges. Schr. (I, XXI): „Er war ein Mensch, welcher in der Welt den seinen Anlagen entsprechenden Platz nicht hatte finden können, und in immer steigender Verbitterung haderte er mit dem Schicksal und seinem Leben". Die Worte seines Romanhelden Adam Mensch, S. 350: „Ich leide an versetztem Tatendrang. Ich finde die Sphäre nicht, in der allein ich hätte wirken können", stimmen auch für ihn persönlich.

9) A. Soergel, a.a.O., S. 93.

Bleibtreu seine Kellnerinnen und Dirnen rechtzeitig durch den Tod vor dem endgültigen Niedergang bewahrte, hüllt Conradi in dieser Skizze alles in dumpfes Grau und schreckt bei seiner Schilderung auch nicht vor dem tiefsten Schmutz zurück. Das im Mondlicht schimmernde „Bois de Bologne“[10] ist einer schmutzigen und muffigen Kellerwohnung gewichen, die in Moder und Dunkelheit vor dem Leser sich auftut. Und die noch menschlich zu nennenden Züge der hageren Dänin oder der dicken Toni[11] haben nun bei Conradis „Mädchen aus dem Volke“ einen „stumpfen, geistlosen, fast viehisch dummen Ausdruck“ erhalten[12]. Die einzelnen Skizzen dieser ersten Sammlung Conradis sind für seine ganze seelische Unsicherheit durchaus bezeichnend; zeigen sie doch mit aller Deutlichkeit, daß der Dichter seine in „Unser Credo“ verkündete hohe Kunstauffassung mit der Richtung des Naturalismus nicht vereinigen kann, und er statt der „großen Seelen und tiefen Gefühle“[13] nur „Unflätereien“[14] zu bieten imstande ist. Das „Faschingsbrevier“ beweist, daß sich Conradi noch nicht bewußt ist, wo die Stärke seines Könnens lag. Vom Leben schon empfindlich getroffen und in seinem Idealismus oft getäuscht, trägt er Riesenpläne[15] in sich, will er das gewaltige Berliner Leben in seinen Höhen und Tiefen in eine Reihe von Romane zwingen und mit diesen Max Kretzer übertrumpfen. Zu diesem Vorhaben fehlte ihm jedoch alles, weil er das ihn umflutende Leben nicht unmittelbar und in seiner vollen Erscheinungsfülle auf sich wirken ließ, und er sich aus dem, was er sah und hörte, ein „mit Ekelm und Widerwärtigem überladenes Weltbild zurecht machte, das er als Wahrheit ausgab, und das in Wirklichkeit weiter nichts war als eine Verzerrung“[16].

Das Werk, in dem Conradi das Berliner Leben gestaltet und in dem er sich am stärksten der Verzerrung der Wirklichkeit schuldig macht, sind die im Januar 1886 erschienenen „Brutalitäten“. Nur zu begreiflich ist es, daß diese dem älteren Conrad gewidmete Sammlung bei ihrem Erscheinen von der Kritik mit gemischten Empfinden aufgenommen wurde. Die Freunde des Dichters, wie Blume und Bohne, lehnten sie ab[17]. Dasselbe taten Kirchbach und Bleibtreu, und letzterer wandte sich in seiner Revolutionsbroschüre[18] ausdrücklich gegen eine „gewisse greisenhafte Raffiniertheit am Ausklügeln erotischer Probleme, die wenig mit dem kecken Mut jugendlicher Sturmdränger zu tun hat“. Schärfer noch gingen andere Kritiker mit dem Werk um. Conradi war sich selbst der Mängel seiner Novellen bewußt, sonst hätte er sich wohl nicht zu irgendwie erklärenden „Vorbemerkungen“ verpflichtet gefühlt. Diese sollen zwar „keineswegs die grellen, gewagten Motive, die offene Sprache gleichsam widerrufen, bemänteln, entschuldigen“. Von der Berechtigung seiner „ästhetischen, aller dings radikalen Ansichten“ ist er vollkommen überzeugt. Nicht die „Wahl der Mo-

---

10) M. G. Conrad „Lutetias Töchter“: Novelle „Amelie“.
11) K. Bleibtreus „Schlechte Gesellschaft“.
12) III, 13.
13) Unser Credo, II, 9.
14) Paul Szymank, I, CVI.
15) Vgl. den Brief an seinen Freund Schöltgen vom 27. 7. 1883 (I, LXXVI), dem er diese Pläne mitteilt.
16) Paul Szymank, I, CVIII.
17) Paul Szymank, I, CX.
18) a.a.O., S. 61.

tive" bedürfe der Rechtfertigung und Entschuldigung, sondern der „fragmentarische, aphoristische Zug", der durch das Ganze geht [19]). „Schrankenlose, unbedingte Freiheit" für die „Individualität" jedes dichterisch-künstlerisch Schaffenden hatte der Dichter im „Credo" gefordert [20]). Auch in „Puncto Motivwahl" sollte alles erlaubt sein [21]). Beide Rechte nimmt Conradi jetzt in den „Brutalitäten" in Anspruch. Es ist ihm „ganz natürlich, daß besonders stark und lebhaft empfindende Naturen zu Motiven greifen, die anderen Leuten ‚pikant' — ‚anstößig' — ‚verfänglich' erscheinen, weil sie aus eigener Erfahrung wissen, daß das psychische Leben von dem rein sexuellen Leben mächtig beeinflußt und bestimmt wird" [22]). Bleibtreu stellte die Macht des Physischen neben die anderen Leidenschaften und Beweggründe des Lebens. Wenn in seinen Novellen die Menschen dem Einfluß der Triebe unterliegen, so deshalb, um zu zeigen, wie verderblich es ist, sich der Liebesleidenschaft bedingungslos hinzugeben. Conradi aber ist überzeugt, daß das Seelenleben entscheidend vom sexuellen Trieb bestimmt wird. Der schon im „Faschingsbrevier" aufs bedenklichste alle anderen Motive überschattende sexuelle Gehalt wird jetzt zum Prinzip der Dichtung erhoben. In einem 1885 in der „Gesellschaft" erschienenen Aufsatz spricht Conradi „Über das sexuelle Moment in der Literatur". „Sobald ich spüre" heißt es dort, „daß das Moment des Sexuellen bei der Ausgestaltung eines gewissen Motivs besonders stark betont werden muß, werde ich es mit gleicher Liebe wie jedes andere organische Wesensmoment aufnehmen und an seinen Posten stellen" [23]). Das sexuelle Problem aber aus „Prüderie, aus sanktionier-

---

19) „Brutalitäten", Vorbemerkung, III, 57/58: An derselben Stelle wird über diese Skizzen weiter gesagt: „Sie sind eben Versuche, Präludien zu Studien und Werken, in denen ein realistisches Kunstkönnen sich mit Fragen und Symptomen des modernen Lebens befassen wird". Vgl. auch III, 63, wo etwas ähnliches gesagt wird.

20) II, 7/8. Mit schlichteren Worten sagt Karl Henckell: (Ges. Schriften, München 1923, V, 5) an gleicher Stelle: „Wir wollen unsere nach bestem Können gebildete und veredelte Persönlichkeit rücksichtslos, wahr und uneingeschränkt zum Ausdruck bringen".

21) „Das sexuelle Moment in der Literatur" (II, 11): „Dem Künstler — hier auf dem Felde der Literatur — ist in puncto Motivwahl alles erlaubt. Er kann sich als Stoff aussuchen, was er will. Nichts darf ihn daran hindern. Ausschlaggebend ist allein das Moment, wie er das Motiv behandelt".

22) Das sexuelle Moment II, 12.

23) a.a.O., S. II, 13. Von einer gleichen Betonung des sexuellen Problems spricht Frank Wedekind — scheinbar das Anstößige seiner Stoffe ebenso entschuldigend wie Conradi — in dem Vorwort seiner Novellensammlung „Feuerwerk", in der er dem Wahlspruch huldigt: „Das Fleisch hat seinen eigenen Geist" (I, 199). Was bei Conradi mehr einer stürmerisch-drängerischen Haltung erwächst, ist bei Wedekind um des Problems willen da, mehr noch, die von den Erziehern über dieses Problem in Unkenntnis gehaltene Jugend aufzuklären. Aufklärung ist nötig, Dummheit und Blindheit in diesen Fragen verwerflich. „So kann die Erörterung der Sexualität", erklärt er im Hinblick auf Conradi sein anderes Ziel verratend, „statt wie bisher ein Tummelplatz menschlicher Roheit zu sein, geradezu zu einer geistigen Schulung, zu einer Geistesgymnastik werden, wie es für unsere Jugend die lateinische Grammatik ist" (I, 204). Frank Wedekind ahnt den Irrtum, der in der sich mehrenden Abkehr vom Geistigen und Seelischen ruht. Sich herauszulösen, des Irrtums ledig zu werden, gelingt auch ihm nicht, wenn wir den Inhalt seiner Novellen richtig verstehen. Ihn interessiert zunächst allein das Natürliche, Lebenskräftige als rein Menschliches; er sucht es in seiner natürlichsten, noch von keiner Bildung und keinem Wissen verborgenen Form: im Reich der Triebe, im Sexus. In dieser Form gleicht das Ergebnis seiner Novellen-

ter Anständigkeit nicht zu berücksichtigen", heißt, sich an „natürlichen Kunstgesetzen" vergehen [24]). Wenn zwar nach Conradis Überzeugung „jede Kunstleistung existenzberechtigt ist, sofern ihr nur die innere Wahrheit nicht abgeht, die inneren Lebenskräfte nicht fehlen" [25]), so muß dagegen doch geltend gemacht werden, daß er dem physischen Moment in seiner Dichtung, vornehmlich in den „Brutalitäten", einen zu weiten Raum eingeräumt und diesem Problem vor jedem anderen den Vorzug gegeben hat.

Denn abgesehen von den beiden Erzählungen, der Skizze „Karl" und „Zwei moderne Märtyrer", bewegen sich alle übrigen ausschließlich auf dem Gebiet des menschlichen Geschlechtslebens. Gewitterschwüle Stimmung liegt über einem großen Teil dieser Novellen, und der dunkle Einfluß übermenschlicher Naturkräfte auf die Liebenden ist nicht zufällig ein besonderer Wesenszug der Erzählkunst Hermann Conradis. In „Helene" bleibt es bei der sinnlich-schwülen Abendstimmung, die die Frau wie ein „Zauberbann", wie ein „berauschendes Träumen" (III, 121) umfängt, dem sie sich willenlos hingibt und das erst mit Anbruch des jungen Tages von ihr weicht. „In der Gewitternacht" wird die anfängliche Scheu der widerstrebenden Emmy vor dem Liebesakt durch die schwüle Atmosphäre des vor der Entladung stehenden Gewitters gebrochen. Zum Thema haben beide Novellen das Liebeserlebnis einer triebhaften und von ihrer Sinnlichkeit beherrschten Frau. In beiden Fällen weist der Dichter seinen

---

dichtung durchaus dem Ergebnis Conradischer Novellen, nur mit der Tendenz, daß, wo Conradi verneint, Wedekind bejaht und daß für diesen die Möglichkeit besteht, im Schmutz und der Gemeinheit der Sexualität die Unschuld zu bewahren (Das Opferlamm I, 273). Augenfällig ist, daß auch er nicht bei der Form des reinen Sexus stehen bleibt, daß vielmehr, unmerklich freilich, ein Tasten zum Eros fühlbar wird. Als rassiger Mensch wird der Held von „Egliswyl" durch sein erwachendes Geschlechtsgefühl schöner, kräftiger und glücklicher, und in seinem naiven Ausleben besitzt er die schönsten Mädchen des Dorfes. In seiner Einfachheit und Unbewußtheit erkennt er nicht, daß ein Unterschied ist zwischen Mensch und Vieh (I, 212), bis ihn die Liebe überkommt zu Marie, die sich ihm verweigert und ihn sehnsuchtskrank und arbeitsunfähig macht. Der Schritt über das Fleisch hinaus zum Geiste des Fleisches ist eingeschlagen und im „Rabbi Esra" mit größerer Klarheit wieder aufgenommen, wenn der Dichter dem alten Juden den Wert der Sinne darlegt und erkennen läßt, daß die Seelen am besten zueinander stimmen, wenn die Körper zueinander stimmen, und daß ein vollendeter Sinnengenuß dem Allmächtigen näher bringt als Enthaltsamkeit. (I, 228.) Überwunden sind die Gegensätze Fleisch und Sexus in der „Liebe auf den ersten Blick", wo die Menschen nicht mehr über die Körper zueinanderfinden, wo es nur ein Fühlen und Wiedererinnern gibt, wo man an der Art des Menschen den Schlag der Persönlichkeit fühlt (I, 280). Daher wünscht der Mann keines der üblichen Weiber, sondern er sucht die Frau, die selber etwas ist: „Entfaltung, Pracht, Größe, große Ansprüche und große Empfindungen, die Fähigkeit, in hohem Maße glücklich zu sein" (I, 278). Soweit vom Sexus entfernt sich Conradi niemals, auch nicht in der noch zur Besprechung kommenden Novelle „Unterm Nußbaum".

24) Vorwort zu den „Brutalitäten" (III, 61), vgl. dazu „Früchte der Erkenntnis" (II, 344): „Die Sinnlichkeit, wie sie sich aus den Beziehungen der beiden Geschlechter ergibt, in die Bezirke seiner Kunst aufzunehmen, dazu hat der Künstler ein volles, unantastbares Recht, welches ihm nur der bornierte Fanatiker des ‚guten Tones' bestreiten wird".

25) Vorwort zu den „Brutalitäten" (III, 59), vgl. dazu „Poesie und Philosophie" (II, 53): „Auf innere Wahrheit kommt es an in der Poesie, das, was man tut, notwendig tun müssen aus innerem Zwange; das ist es".

weiblichen Personen noch eine passive Haltung zu. Helene, die Gestalt der gleichnamigen Skizze, wird ohne Erfüllung ihrer Liebeswünsche mit ihrer inneren Unruhe fertig. Emmy, die kleine Putzmacherin aus der „Gewitternacht", erliegt dagegen dem stürmischen Werben ihres Freundes, der im Rausch des Blutes sein Ehrenwort, sie nicht verführen zu wollen, bricht.

Dieser mehr duldenden und unter der Gewalt äußerer Einflüsse geschehenden Hingabe Emmys steht die im Liebesleben aktive Handlungsweise Elisens, der weiblichen Hauptgestalt der Novelle „Blut", gegenüber. „Eine Skizze nach der Natur" nennt Conradi diese Erzählung, die den nach Erlösung und Stillung lechzenden Liebesdurst des Weibes zum Inhalt hat. Die freie Hingabe an den Trieb, das eigenmächtige Ausleben des Sexus, ist bezeichnend für diese Art weiblicher Natur. Ebenso eigentümlich aber ist es, daß beinahe allen Menschen Conradis — und vielleicht naturalistischen Geschöpfen [26]) überhaupt — die eigene gedankliche Auseinandersetzung mit ihren Liebesempfindungen und Liebesbeziehungen fehlt. Nur in einigen kleineren programmatischen Schriften, von denen wir die wichtigste schon nannten, nimmt der Dichter selbst Stellung zum Problem der Liebe im allgemeinen und zum Problem der Sexualität im besonderen. Die in dem erwähnten Aufsatz ausgesprochene Forderung nach einer rücksichtslosen Betonung des „sexuellen Moments" ist freilich zu Ungunsten jeder geistig-seelischen Beziehung erhoben. Das beweist zur Genüge die weibliche Gestalt der „Blut-Novelle; denn Elise verzichtet in der Erkenntnis, daß Arthur ihr verloren ist, auf alle Liebe, selbst auf die noch mögliche Liebe im Akt. „Und liebt er mich nicht mehr", ruft sie verzweifelt aus, „nicht meine Seele — so soll er an meinem Leibe zuschanden werden" (III, 164). Bei einem hier schon möglichen vergleichenden Blick auf Arthur Schnitzlers Novelle „Berta Garlan" sehen wir die Heldin dieser Erzählung sich nach ihrer Enttäuschung durch Emil Lindbach tief betrübt zurückziehen. Conradis Gestalt bleibt dieses Zurück verschlossen. Elises hemmungslose und triebhafte Naturverbundenheit, ihr ungestümes Verlangen nach körperlichen Freuden lassen ein Resignieren nicht zu. Die Art, über Arthurs todkranke Mutter zu sprechen, ist nicht mehr mit ihrer Triebhaftigkeit zu entschuldigen. Gefühlsroheit und Perversität bemächtigen sich der der Verzweiflung nahen Frau, die im Drange der Selbsterhaltung ihre Ehre preisgibt; denn vor diesem Auftritt in Arthurs Mansarde ist Elise von ihrem Vater wegen ihrer Beziehungen zu Arthur aus dem Haus gestoßen worden,

---

26) Ein schon in die allgemeine Betrachtung gehörender Gedanke Paul Fechters mag hier nachgeholt sein. „Der Naturalismus", heißt es im Hauptmann-Buch Fechters, „ist ein vortrefflicher Schutz, insofern er die Seele besser birgt als irgend eine andere Formtendenz; es ist zugleich eine Art Verpflichtung zur Askese: vom eigenen Leid und Glück vor der Welt darf nur auf Umwegen geredet werden. Und das, was im Grunde wie hinter allem im Leben, so auch hinter jeder Dichtung steht, der Eros, die Liebe, . . . darf im Grunde nur Antriebskraft, nicht Thema sein". (a.a.O., S. 100). Der auf Objektivität und Abstand bedachte Naturalist hält auf reinliche Scheidung zwischen Welt und Dichter, Denken und Handeln. Was hier auf einen Dichter bezogen wurde, läßt sich auch auf die Geschöpfe des Dichters anwenden. Sie sind in gleicher Weise sparsam mit Äußerungen über ihre Gefühle. Diese Einstellung erklärt, warum in den naturalistischen Novellen so wenig über das Wesen der Liebe selbst gesagt wird. Nur die Liebeshandlung des so oder so zu seiner Empfindung stehenden Menschen, das rein Stoffliche also, gibt uns die Möglichkeit, den tieferen Sinn ihrer Liebesgefühle zu erkennen.

so daß ihr nur zwei Wege offen stehen: entweder Arthurs Liebe wiederzugewinnen oder auf der Straße zu verkommen. Trotz ihrer verzweifelten Lage ist sie bereits soweit gegen jede menschliche Regung abgestumpft, daß sie, nur um zu ihrem Ziele zu gelangen, sich nicht scheut, mit der alten kranken Frau einen sehr ungleichen Kampf um den Geliebten aufzunehmen. „Und wenn deine Mutter in Todeskrämpfen liegt und sich windet auf ihrem Lager — laß sie sterben — hier, ich bin das Leben! Sie ist der Tod! — Und ich liebe dich" (III, 160). Unersättliche Leidenschaft und wilde Dämonie eines Weibes triumphieren hier über stille sterbende Mutterliebe.

Von einer „rätselhaften Macht", von einem über ihnen stehenden „Etwas", werden alle diese Menschen wie ein Spielball umhergeworfen. Ein „Alp liegt Emmy (Gewitternacht) auf der Brust — mechanisch, ohne zu wissen, was sie tut, beginnt sie, die Kleider abzulegen" (III, 140). Auch Elise (Blut) entkleidet sich, mehr von Liebesschauern ergriffen als von Verzweiflung getrieben, in Arthurs Mansarde und wartet auf das lockende Abenteuer. Arthur selbst kann sein wildes Blut nicht mehr bezwingen. Schon am Todeslager der Mutter erfaßt ihn ein „unheimliches Grausen" (III, 182), welches das Nahen eines furchtbaren Ereignisses kündet. „Er ist nicht mehr Herr über sich — er ist einem gewaltigeren Etwas unterworfen, einer rätselhaften Macht überantwortet" (III, 168). Noch einmal sei an Conrads Novelle „Marianna" und Bleibtreus „Feine Familie" erinnert. Ohne Befriedigung und Ruhe zu finden, zieht es Marianna von einem Liebesabenteuer in das andere, und Bleibtreus Helden jagt ein Dämon in den ehebrecherischen Liebesrausch. Die Gestalten dieser Dichter — und das ist das ihnen Gemeinsame — erscheinen wie Puppen in der Hand einer übersinnlichen Macht: der Liebe und des Sexus. „An eine Willensfreiheit glauben wir nicht", ruft Conradi in den „Liedern eines Sünders" (1887) aus. „Wir besitzen nur eine gewisse Wahlfreiheit. Allzusehr stehen wir im natürlichen Banne der Vergangenheit, unter dem Zwange der uns vererbten Eigenschaften — der Eindrücke und Einflüsse, in denen sich die einzelnen Stadien unserer Entwicklung darstellen" (I, 43). Und „Adam Mensch" (1889), dem Helden seines Romans, fällt ein, „daß man im Grunde kaum Herr seiner Handlungen ist" (S. 8). Wen die Macht der Triebe, der Einfluß von Milieu und Vererbung so allmächtig dünkt wie Conrad und Bleibtreu, wer auch der Freiheit des Willens zweifelnd gegenübersteht wie der junge Conradi, dem kann niemals die Frage nach der eigentlichen Schuld oder dem wirklich Schuldigen in den Sinn kommen. Daher stellt der Philosoph Gurlinger der Conrad'schen Novelle „Eine Maifahrt" das Wort Epiktets als Richtschnur hin: „Man gehört noch zum Pöbel, solange man immer auf andere die Schuld schiebt; man ist auf der Bahn der Weisheit, wenn man nur sich selber verantwortlich macht; aber der wirklich Weise findet niemanden schuldig"[27]). Beinahe alle naturalistischen Dichter sehen die Dinge mit dieser fatalistischen Einstellung dem menschlichen Willen gegenüber unter gleichzeitiger Anerkennung der Macht des Sexus. Nur tritt an die Stelle lebensfroher Bejahung bei Conrad der durchgängige Pessimismus Conradis. Trotz der Bedeutung, die in Conradis Schaffen dem Liebesakt eingeräumt wird, gehört er mit zu den naturalistischen Dichtern, die wie Bleibtreu im Grunde den Trieb und alles Sexuelle ablehnen und verneinen. Der Sexus ist kein Geschenk der Natur, nichts Gesundes, sondern ein „Dämon", ein gna-

27) „Totentanz der Liebe", a.a.O., S. 168.

denloser Gott, der die ihm Verfallenen ins Verderben führt, aus dem es keine Rettung gibt. Mit Absicht führt der Dichter seine Gestalten immer wieder zum Sexus hin, läßt er sie nach dem Erlebnis vom Ekel und der Verzweiflung über ihre Niederlage erniedrigt werden, um seine Generation vor der Einseitigkeit rein körperlicher Liebesbeziehungen zu warnen und an recht krassen Beispielen die niederziehende Wirkung der Sexualität zu zeigen. Conradi stellt also die Folgen rein sexueller Beziehungen, die er sittlich durchaus ablehnt, mit allzu großer Deutlichkeit dar und kann sich infolge seiner naturalistischen Neigung zum Pessimismus nicht aufschwingen, auch das andere, die Höhe, den Eros zu finden. Während sich Conrad mit kurzen Andeutungen begnügte und Bleibtreu nur durch einzelne Bemerkungen an dem wahren Charakter des Liebesgeschehens keinen Zweifel ließ, gefällt sich Conradi in breiter und eingehender Ausmalung einzelner Liebesverhältnisse und in der Schilderung gröbsten Schmutzes.

Diese Übertreibungen in bestimmten Dingen des Liebeslebens sind einmal ein Zeichen für eine gewisse dichterische und menschliche Unreife; zum anderen aber sollten solche unverbrämten Darstellungen brünstigen Liebesrausches dem gleichen Zweck dienen, welchen auch Conrad und Bleibtreu verfolgten: nämlich mit den Mitteln der Kunst einer nach des Dichters Ansicht verkommenen und verlogenen Menschheit gegenüber die Wahrheit zu bekennen; dieser Menschheit, die unter einer schönen Maske allerlei Laster verbirgt, die keinen anderen Lebenssinn kennt, als sich ständig in fragwürdigen Liebesabenteuern zu gefallen und vor Gesinnungsgenossen mit „pikanten" Erlebnissen sich zu brüsten. Eine solche nur unter dieser moralischen Absicht berechtigte Liebesdichtung läßt hinter der grob und lockend gemalten Fassade der Schilderung das hohe Ethos des Dichters und sein Mitleid mit den von ihrem Trieb verblendeten Menschen vermuten, hilft aber nicht über die Tatsache hinweg, daß die Haltung der Liebenden oft menschenunwürdig ist, ja daß der Dichter mehrfach in dem Augenblick mit dem Geschehen einsetzt, wo allein Schweigen geboten wäre.

Der pessimistischen Bewertung des Lebens wie der Triebe entspricht auch seine Einschätzung der Frau, die dem Mann keine Gefährtin für das Leben, kein geistiges Geschöpf sein kann, die in ihrer Naturverbundenheit und Triebverfallenheit nur den Liebesgenuß will. Ihr ganzes Streben geht darauf hinaus, dieser Lust zu leben. Auch dafür ist Elise „das Weib mit seiner Unersättlichkeit, seiner dämonischen Lust am Geschlechtlichen" (III, 166) das typische Beispiel: Frauen, die in geistig-seelische Beziehungen zu einem Manne treten oder doch mehr als nur Geschlechtsverkehr ersehnen, kennt Conradis Dichtung selten. Unmöglich erscheint daher in den meisten Fällen ein Kampf um die Frau von Seiten des Mannes; denn diesen machen die in ständiger Hingabe lebenden Verkäuferinnen, Kellnerinnen und Dirnen, die letzte Stufe der Frauenbekanntschaften des Mannes, überflüssig. Und was die Frau dem Manne im Zusammenleben allein geben kann, wodurch sie sich dem Manne begehrenswert macht, ist keine edle Seele oder ein stilles häusliches Glück, sondern häufig nur ein „verführerisch schöner Leib". „Ein Weib", heißt es in der „Blut"-Novelle (III, 167), „das alles vermag, weil es alles dafür hinzugeben bereit ist. . . Und dieses Alles? Es besteht in nichts weiter als in einem verführerisch schönen Leibe".

Aber Conradis Dichtung kennt nicht nur Frauen vom Typ Elise. Es gibt auch Kellnerinnen und Dirnen, die nicht als Geschlechtswesen begehrt, sondern um ihrer reinen und unverdorbenen Seele von den Männern verehrt werden. Auch in Conradis Novel-

len treten Dichter und Künstler auf, die den in der sinnlich-schwülen Luft der Weiberkneipen bedienenden Kellnerinnen eine tiefe Innerlichkeit abzugewinnen suchen. Wenn sie aber vom Gegenteil überzeugt werden, nehmen sie sich nicht, wie Bleibtreus Helden, aus Verzweiflung und mit übertriebenem Pathos das müde Leben, sondern fluchen der eben noch in den Himmel Gehobenen oder sinken im Weltschmerz in die Arme einer Dirne, wie Adam Mensch, der „in Stunden des Taumels ein verlorenes Weib an seine Brust reißt und mit der Armut und Schmach weint“ [28]). Der Welt- und Lebemann Graf Knell [29]) hat Madeleine nicht geheiratet, um die an „Gestalt und Wesen Unscheinbare“ (III, 88) aus ihrer kleinbürgerlichen Enge in seine Welt zu heben. Mit Bestimmtheit glaubte er den Schluß ziehen zu dürfen, daß ihre „körperliche und geistige Unbedeutendheit sie r e i n und keusch in Denken und Fühlen erhalten hatte“ (III, 89). Das „Experiment“ — Madeleine hat für den Grafen zunächst nur Geltung als „psychologisch interessantes Problem“ (III, 97) — ist mißglückt: Madeleine ist nicht unschuldig und rein aus „Temperament und Charakter, vielmehr infolge eines gewissen geistigen Mankos“ (III, 92). Weil sich dieser „interessante Dilettant“ in allerlei absonderlichen Liebesgeschichten gefällt, kann auch dieses Mädchen zunächst nur Gegenstand einer übermütigen Laune sein. Soweit hat diese aus „Pikanterie“ vollzogene Verbindung nicht den Wert einer Rettung in dem von Bleibtreu verstandenen Sinne. Dem Mann fehlt das ursprüngliche Mitleid mit der Frau, und diese hat sich in Wirklichkeit und nicht nur in der Phantasie des Mannes ihre völlige Reinheit bewahrt“. Die Erzählung des „Grafen Knell“ endet aber nicht als das „Experiment“ eines Charlatans. Im Verkehr mit „wahrhaft edlen Frauen“ hat Knell „ein gut Teil seines früheren Skeptizismus gewissen Vertreterinnen des Genus femininum eingebüßt“, und nun erscheint ihm auf einmal die verlassene Madeleine nicht mehr als „reizvolle und pikante Aventiure“ (III, 87), sondern er empfindet „namenloses Mitleid mit der Armen“ (III, 97). Hinter diesem späten Mitleid verbirgt sich ohne Zweifel die Sehnsucht nach einem Bereich, der über reiner Sexualität liegt, die Sehnsucht nach Eros, dem auch Conradis Dichtung zustrebt, ohne daß es in den Novellen immer zum Ausdruck kommt.

Über eine zunächst nur pikante Abwechslung hinaus und von Anbeginn des Geschehens ins Menschlich-Sittliche gehen die Gedanken Erichs, des „überzeugten Skeptikers“ der Novelle „Vicisti Aphrodite“ („Brutalitäten“). Erich hat sich nach den Beziehungen zu einer „verführerischen Subrette“ in Lucie, die „Buffetiere eines Kaffes“ verliebt, die er „geradezu schön in reinem, edlen Sinne“ (III, 109) findet. Eine jede der früheren Geliebten vergleicht er mit der „wie es schien, geistig und körperlich gesunden, reinen und keuschen Lucie“ (III, 113), die seinem Herzen bereits sehr nahe steht, und für die er ein tiefes Mitleid fühlt. Während in Bleibtreus Novellen die Männer die allein Gebenden, die bewußt Gebenden waren, sieht Conradi auch in der Frau die mögliche Retterin des Mannes; durch ihre Keuschheit erlöst die unschuldige Frau den Mann aus seinen Sünden. „Immer mehr verkörperte sich Lucie für Erich zu der Frau, die ihn, den modernen Sünder, den Götzenanbeter . . erlösen sollte aus der Unnatur, die ihm die Unnatur der Zeit eingeimpft — ihm, einem ihrer treuesten Söhne und — Helden!“ (III, 113). Doch auch der in Gedanken an die „reine Liebe“ Ver-

28) a.a.O., S. 15.
29) „Erzählung des Grafen Knell“ in den „Brutalitäten“.

sunkene kann sich von „rein sinnlichen Elementen nicht frei machen. Das Sinnliche klebt am Menschen wie der Schmutz an einer Münze" (III, 113). Nun erst einmal seine Sinne geweckt sind, taucht vor seinen Augen die „berückende Gestalt" seiner früheren Geliebten auf. Die „Heilandin" Lucie mit dem „unschuldigen Herzen eines Naturkindes" weicht der „Teufelin" Ada (III, 114). Die Novelle schließt nach einer für die Übertreibung und die Unreife des Dichters bezeichnenden Szene mit dem vom Leser schon geahnten Ende: daß Erich sich gründlich getäuscht und Lucie ihn von Anfang an betrogen hat.

In einer Novelle aus dem „Faschingsbrevier auf das Jahr 1886" wird noch einmal das Motiv der Rettung einer reinen Seele aus Schmutz und Laster aufgenommen, freilich ohne jenes bittre Ende, mit dem „Vicisti Aphrodite" schließt. Der „Wahrheitsfanatiker", das ist auch der Titel der Novelle, der es „mit dem Leben eigentlich nicht recht ernst nahm", hatte für Martha, „eine Kellnerin aus einem besseren Lokal", „früher einmal ein gewisses Interesse" (III, 213). „Martha war nicht mehr rein und jungfräulich. Blut und Leidenschaften hatten sie früh zu Fall gebracht" (III, 215). Heinrich bringt der Geliebten Bücher, „speziell Lyrik, für die ja die meisten Kellnerinnen ein kleines Faible haben" (III, 215); er verhilft ihr sogar zu einer besseren Stellung als Verkäuferin in einem Geschäft. Doch das Mädchen hält es nicht lange aus, „der Zwang beengte sie" (III, 216), und in einer Zeit, in der sich Heinrich einmal weniger mit ihr abgibt, wird sie wieder Kellnerin, um eines Tages „definitiv zum Stande der — femmes pour tous" (III, 217) überzugehen. Fast scheint es so, als ob Heinrich jetzt seine Bemühungen verdoppeln wolle. Öfter liest er ihr nun vor und „übte, wenigstens wie er glaubte, damit immerhin einen kleinen Gegendruck aus, wodurch er dem Mädchen vielleicht noch eine Zeitlang eine gewisse Haltung geben würde" (III, 217). Aber immer deutlicher treten die Spuren ihres Gewerbes Martha ins Gesicht, so daß ihr Heinrich eines Tages die Tür weist, um seiner Liebe zur Wahrheit treu zu bleiben. Die Novelle schließt mit der Erkenntnis, daß Vererbung und Umwelt in ihrem Einfluß stärker sind als die Liebe und die ehrlich gemeinten Bemühungen eines Mannes. Abgesehen von einem mehr oberflächlichen Bedauern geht Heinrich der Ausgang seines Liebesverhältnisses zu Martha nicht allzu nahe. Für Conradis weltanschauliche Haltung bezeichnender ist das Ende der Novelle „Vicisti Aphrodite". Denn Erichs Glaube an die Frau überhaupt wird durch die Enttäuschung, die er durch Lucie erleidet, gebrochen und artet in häßlichen Zynismus aus. Ja er kommt zu der Einsicht, daß dieses Mädchen „schließlich ebenso gemein ist" wie jede Dirne, der er sich hingibt und diese „so gemein ist" wie ich — und keiner ist besser als wir" (III, 118), daß aller Frauen im Grunde Dirnen sind, daß freilich die Männer nicht viel besser sind, und daß es sich für niemanden lohnt, den „Messias" zu spielen.

Eine Eigenart Conradischer Novellistik ist das Mitschwingen und Ineinandergreifen von Vorgängen in der Natur und von Erlebnissen der Menschen. Mehrfach übernimmt die sich in Gewittern entladende Natur die Rolle des unbekannten „Etwas", der „rätselhaften Macht, die die Liebenden zusammentreibt, sie zu rasender Liebesglut reißt und ein Voneinanderlassen, ein Sichbesinnen zur Unmöglichkeit macht. „Eine weiche, üppige Sommerluft" fließt in die Zimmer der Liebenden, „Jasminduft und Moschusparfüm" machen die Atmosphäre drückend und schwül (III, 121). „Helene", die einsame, liebestrunkene Frau, „fühlt sich wie von einem Zauberbann umfangen" (III,

421), dem sie sich willenlos hingibt wie einem süßen, berauschenden Träumen, wie einem Rausch, einem Taumel, dem sie nicht entrinnen kann. Auch in der „Gewitternacht" liegt die „schwüle, warme Nachtluft" wie ein Bann auf den Liebenden und und die „Naturgewalten, die Elemente, triumphieren" ((III, 141) und brechen den schwachen Rest menschlichen Willens, den Weg zum Austoben des Serus freigebend. Conradis Menschen sind Nachtmenschen und ihre Liebe blüht und erwacht oft des Nachts unter dem Rauschen niedergehender Gewitterregen, unter dem Strahlen tagheller Blitze. Die Vereinigung der Paare ähnelt so dem Naturereignis selber, das an Vorgänge in elektrischen Strömen erinnert, die in höchster Spannung durch einen überspringenden Funken zum Überfließen und Zusammenfließen, zu einer nur kurz währenden, aber dann um so stärkeren Einheit verschmolzen werden. So auch sind die Erregungen und Gefühle der Menschen; heiß, brutal und unbeherrscht vor dem Liebesgeschehen, ernüchtert, angeekelt, mitunter auch sentimental nach der physischen Entspannung. Diese äußere Wirkung eines Naturvorganges, mag es ein Gewitter, die Nachtluft oder der Wind sein, ist für Conradis Liebende der letzte Anlaß zum Sichfinden der Körper, zum Liebesakt. In der späten Novelle „Unterm Nußbaum" (1890) ist es der Wind, der einen stürmischen Herbstabend zur Ruhe weht und die Liebenden einander nähert. „Der Wind hob von neuem seine Tatze gegen uns auf, aber nur enger zusammen, zu einem letzten, tiefsten Sichvergraben in erstickender Seligkeit zwang uns dieser aufdampfende Zorn des ungestümen Rebellen, den unsere fanatische Schicksalsliebe wieder erweckt haben mochte" (III, 299). Die Natur ist Hintergrund der Geschehnisse, an sich unwichtig für die eigentliche Handlung, die sie nur stimmunggebend begleitet. Wenn erdverbundene, triebhafte Menschen während ihrer Liebesstunden von ihr erregt werden, so dienen diese Naturstimmungen doch nur dem Zweck, eine schwüle und unruhige Atmosphäre zu schaffen und zu zeigen, wie wenig diese willensschwachen Gestalten für ihre unmoralischen Handlungen, die der Dichter sittlich ablehnt, verantwortlich zu machen sind.

Eine Abkehr von dem einseitig sexuellen Gehalt der Erzählungen findet in der Studie „Unterm Nußbaum" (1890) statt. Noch glimmt hier und da ein Funke entfesselter Sexualität, aber alles ist bereits gedämpft und abgeklärt, und der feinen und seelentieferen Sphäre des Eros genähert. Mit dieser Novelle verläßt Conradi seine Gipfelstellung in der Sexualliteratur der naturalistischen Novellistik und kommt der abgeklärten Behandlung dieses Motivs bei Johannes Schlaf nahe.

Conradi war sich des zweifelhaften Wertes seiner „Brutalitäten" durchaus bewußt. In den „Liedern eines Sünders" (1887) verurteilt er dieses „verkannte und gemißhandelte Büchlein" (I, 42/43), weil sein Inhalt „wirklich grell und brutal" sei. Ein absichtliches Wühlen im Schmutz, ein „frivoles Spiel mit sexuellen Motiven und Momenten, ein aus starkem Behagen an geschlechtlichen Dingen entspringendes Verwenden und Hervorkehren desselben" [30]), lag dem Dichter zweifellos sicher fern. Dennoch bleibt die Frage offen, wieso es in Conradis Werk zu jener maßlosen Übertreibung und unnatürlichen Einseitigkeit kommen konnte, die ja nicht nur auf der ausschließlichen Wahl sexueller Vorgänge bruht, sondern auch den Stil und die Dar-

30) Das sexuelle Moment in der Literatur. II, 13.

stellung [31]) erfaßt. Conradi wollte die Brutalität und bodenlose Gemeinheit des Lebens darstellen und kannte das Leben selber nicht richtig. Statt das Gemeine in seiner Nacktheit darzustellen, verlor er sich in „raffiniert ausgeklügelte, Sinnenkitzel weckende, aber innerlich lebensunwahre Situationen“[32]). Er stand in einer Epoche der sich klärenden Unklarheit, und seine Werke spiegeln nur zu deutlich diese Unklarheit wider. Wie seinen „Adam Mensch“ ergreift ihn selbst die „marternde Hoffnungslosigkeit seiner Generation“ [33]). Dabei schöpft er bei der Gestaltung des sexuellen Moments nicht aus der Fülle elementarer Lebensnatürlichkeit; die Sexualität tritt selten als unmittelbare Naturmacht auf, sondern erscheint häufig von Erkünstelung getragen und irgendwie intellektualistisch zersetzt. „Selbst dort“, berichtet Sfymank [34]) über die geschilderten Liebesverhältnisse, „wo er so tut, als wenn er ein Geschlechtsverhältnis hinter sich habe, scheint nichts Wesentliches zu Grunde zu liegen, sondern nur ein nachträgliches, von schwüler Sinnlichkeit erfülltes Spintisieren im Anschluß an ein nichtssagendes Techtelmechtel“. Conradis Liebesleidenschaft ist nicht in der Unmittelbarkeit des Gefühls verankert, sondern im Erdachten, Nervös-Überhitzten, und alle künstlerische Ausstrahlung wird zum blutleeren Wahngebilde. Entscheidend für die Gestaltung sexueller oder erotischer Motive ist die dem Dichter innewohnende Kraft der Gefühlswelt, die ihn befähigt, die Erotik oder die Sexualität seiner dichterisch erschauten Gestalten erlebnishaft und erlebnisecht zum Ausdruck zu bringen. Die Sexualität des Jüngsten dieser Stürmer und Dränger lebt aber im Grunde allein in der Phantasie als quälender Drang, als schlummernde Gier, die mit Gewalt nach einer Befriedigung sucht und schließlich in der heißen Traumwelt der Sinne ihre kümmerliche Erlösung findet. Dies gibt diesen Novellen ihren peinlichen Eindruck; denn echtes, empfindungstiefes Liebesleid ist bei diesem Dichter selten zu finden.

Die schon in „Unterm Nußbaum“ eingeleitete Hinwendung Conradis zum Psychologisch-Expressionistischen [35]), nicht nur in der Form, sondern ebenso auch im Stoff, deutet bereits auf eine Abkehr, eine Überwindung [36]) des Naturalismus, wie ja seine

---

31) Vgl. die „Stiluntersuchung“ Karl Witts: Erlebnis und Gestalt in den Dichtungen H. Conradis. a.a.O. Als Kunstwerke hinterlassen die Skizzen der „Brutalitäten“ den Eindruck des quälend Unfertigen. Oft verliert sich der Dichter in pathetischen und bombastischen Phrasenschwulst und operiert mit schemenhaften Begriffen, die sich aus romantischen und realistischen Stilelementen zusammensetzen. Geistesgeschichtlich ist vor allem die Novelle „Unterm Nußbaum“, mehr natürlich die Romane „Phrasen“ (1887) und „Adam Mensch“ (1889) bedeutsam, insofern sie als seltsame Vorboten späterer Bestrebungen von Dehmel und J. Schlaf zu werten sind, d. h. als nicht geglückte Versuche, durch alle Verwirrungen dieser gärenden Zeit zu sich selbst zu kommen (A. Soergel, a.a.O., S. 100). Diesen Weg zu schildern, dazu bedarf Conradi keiner Handlung im herkömmlichen Sinne; wichtig ist allein „die seelische Zerfaserung, die geistige Sezierung der betreffenden Individuen, für deren nervöse Sensationen sich der Leser interessieren sollte. Ein seelisches Mosaik wird mit Raffinement zusammengesetzt“ (W. Stammler: Vom Naturalismus bis zur Gegenwart. 1926, S. 32).

32) Paul Sfymank, I, CVIII.

33) a.a.O., S. 101.

34) a.a.O., I, LXVI.

35) A. Soergel zeigt im zweiten Teil seines Werkes (a.a.O., S. 115 ff.), wieviel expressionistische Elemente schon die späte Dichtung Conradis, vornehmlich die beiden Romane, in sich birgt.

36) Vgl. Hermann Bahr: Die Überwindung des Naturalismus, S. 153.

ganze Kunstanschauung sicher nicht mit dem Begriff Naturalismus umfaßt werden kann. Ein „Abphotographieren des Lebens" hielt er für eine „brutale Geistlosigkeit", schien ihm auch „technisch und psychisch ein Ding der Unmöglichkeit" [37]). Wie unklar auch seine künstlerischen Ziele sein mögen, so wird doch ein Ringen sichtbar um die Befreiung von allem Mechanischen eines geistlosen Materialismus; es zeigt sich ein Suchen nach neuen Idealen, nach dem „Wesen der Dinge", nach der „Deutung der Phänomene" [38]). Er glaubte, wie auch Nietzsche, an eine Morgenröte von Kunst und Wissenschaft, an ein neues Verhältnis von Macht und Geist. Von diesem Glauben erfüllt sind die „Übergangs"-, „Zukunfts"- und „Übermenschen", die in seinen letzten Werken sehr häufig auftreten [39]). In Conradi verkörpert sich zweifellos vieles, was erst in Friedrich Nietzsche seine Höhe erreicht und seine Vollendung gefunden hat. So wie er als einer der Jüngsten auftritt, mit allen Symptomen des Übergangsmenschen behaftet, ist er der Übergangsmensch dieser Übergangszeit schlechthin, „ihr Repräsentant nach Vorwärts und nach Rückwärts, in dem sich Vergangenheit und Zukunft organisch verbinden". Sein früher Tod unterband wohl seine weitere Entwicklung. So erscheint Conradi „voller Verheißungen, halb ein Ideologe, der schon erkannte, halb ein Poet, der nur erst fühlte" [40]).

## Johannes Schlaf.

Im Gegensatz zu dem stürmenden und drängenden Hermann Conradi ist Johannes Schlaf ein Idylliker, ein weicher, abseits stehender Pantheist, dem alles laute und tendenziöse Gebaren fernliegt. Unter den bedeutenderen Dichtern der 80er und 90er Jahre wird der nur wenig bekannt gewordene Dichter als Miterfinder des konsequenten Naturalismus gewürdigt. Der stille und in sich gekehrte Thüringer fühlt sich in den Jahren 1887/88 von dem frischen, temperamentvollen Ostpreußen Arno Holz lebhaft angezogen. Auf die reich und lyrisch angelegte Natur Schlafs, die von vornherein die Gefahr der Unproduktivität und Zerflossenheit in sich barg, wirkte Arno Holz durch seinen Feuereifer weg- und zielweisend [1]). Echt deutsche Innerlichkeit und Gemütstiefe hindern Schlaf jedoch, sich für längere Zeit auf den Bahnen des konsequenten Naturalismus zu bewegen. Die peinlich genaue und nach der Theorie vollzogene Wiedergabe des Milieus, die fast phonographisch getreue Aufzeichnung der alltäglichen Umweltssprache, die Liebe zu den kleinsten Dingen: das alles war Ausdruck eines fast unpersönlich gewordenen Einfühlens in die Natur und ihre sämt-

37) Vorbemerkungen zu den „Brutalitäten" III, 59.

38) Ein Kandidat der Zukunft 1889 III, 470.

39) Triumph des Übermenschen I, 195. Novelle „Vicisti Aphrodite" III, 113, Adam Mensch, S. 106 und 102. Einleitung zu W. Arents Gedichten „Aus tiefster Seele", 1885, II, 237.

40) Moeller van den Bruck. Verirrte Deutsche. München 1904, S. 146.

1) Vgl. „Das Johannes Schlaf-Buch". Rudolstadt 1922, S. 35: „Holzens ganze konkrete und temperamentvoll drastische Art hatte zunächst nach außen für den minder aktiven, mehr abwertenden Schlaf etwas unmittelbar Anregendes, fast Suggestives . . . er ergriff dankbar die Gelegenheit, an der Lösung einer interessanten, ihm allerdings im Grunde fremden Aufgabe mitwirken zu können".

lichen Erscheinungen [2]). Das eigene Verschwinden hinter Stoff und Form des Dargestellten mußte der zur Erweiterung seiner seelischen Kräfte stets Bereite als unerträgliche Beengung verspüren. Die schon in den Skizzen der „Neuen Gleise" (1891) trotz planmäßig durchgeführtem Naturalismus eingefangene poetische und lyrische Stimmung entspricht in der Tat Schlafs ureigentümlichem Wesen viel mehr und läßt die Keime erkennen, aus denen sich seine idyllische Kleinmalerei entwickelt [3]). Den dürren Armen des Naturalismus, der zehrenden Unraft der Großstadt und dem lauten Treiben der Jüngstdeutschen entflieht er in irgend eine thüringische Kleinstadt, nach „Dingsda" (1892), wo ihm der beseligende Anschluß an die Natur und der beruhigende Verkehr mit schlichten unverbildeten Menschen wohltut. Für Wochen in einer altväterischen Welt geborgen, verliert sich sein poetisches Sinnen, seiner träumerisch seelenvollen Art entsprechend, in impressionistisch gemalte Naturskizzen [4]), die zwar in Prosa gehalten sind, aber einen feinen lyrischen Grundton anklingen lassen. In der gleichmäßigen Ruhe des schönen, sonnigen, sommerlichen Lebens fühlt er, wie seine in „allerlei nebensächlichen Kleinigkeiten und heikelsten Raffinements" [5]) vergeudeten Kräfte wieder wachsen. „Einsamkeit!" jubelt er hinaus in die lachende, beglückende Welt. „Das war's, was ich brauchte, als ich hierher ging! Nicht mich zerstreuen, nicht ‚erholen', zu mir selbst kommen wollte ich!" [6]) Wunder über Wunder entdeckte er, ohne sie romantisch einzunebeln [7]). „Wenn ich ‚Licht' sage oder ‚Mücke', ‚Blume' oder ‚Baum', ‚Werden' oder ‚Vergehen', so bebt mein Herz von unerhörten Wundern . . . das ist meine ganze Weisheit, in schlimmen Tagen erkämpft, in der Einsamkeit erkannt . . ." [8]). Schon nach den ersten Tagebuchnotizen werden aber Zweifel laut an der Dauer der schönen freundlichen Tage, zieht es ihn mit Macht nach der Hast und der Unruhe der Großstadt. „Wie lange aber wird es dauern, und ich muß wieder hin. Ich muß, und sollt ich ersticken in diesem rastlosen, unbarmherzig vorwärtstreibenden Strudel. Ich muß — die Sehnsucht wird mich treiben" [9]).

---

2) Vgl. Joh. Schlaf-Buch S. 36.

3) Schon der „Meister Oelze" (1892), nicht mehr Milieu-, sondern Charakter-Drama, wächst mit dieser Eigenschaft bereits über das rein Materielle der konsequenten naturalistischen Zustandsschilderung hinaus, „erhebt sich trotz aller krassen Kleinmalerei in eine höhere Sphäre, die von Schlaf als eine religiöse betrachtet wird". Johannes-Schlaf-Buch, S. 38.

4) Das fein ausgepinselte, scheinbar ganz impressionistische Idyll in „Dingsda" und in „Frühling" enthüllt sich E. Darge (a.a.O., S. 226) als das zum Erlebnis gewordene Einsgefühl mit der Natur. In ähnlicher Weise äußert sich Josef Nadler (Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Regensburg 1928. IV, 714): Diese Skizzen, „die mit Himmel und Sonnenschein und Wolken die seelische Witterung einer heimatlichen Kleinwelt malen, sollten nicht so sehr dichterische Prachtstücke sein als Offenbarungen eines Mystikers, der den Blick in sein Inneres gewinnen, dem unmittelbaren Sein begegnen möchte".

5) In Dingsda, S. 25.

6) In Dingsda, S. 33.

7) „Aber nicht die ‚blaue Blume' will ich hier suchen gehen, alter Tieck! hier in walddämmernder Einsamkeit: mich selbst will ich fühlen und entfalten. Ich brauche keinen romantischen Hexenspuk und keine blaue Blume, die mir die Herrlichkeiten der Welt auftut!" „In Dingsda", S. 34/35.

8) In Dingsda, S. 35.

9) In Dingsda, S. 17.

Noch einmal, im „Frühling" (1896), kehrt er zurück in den stillen Frieden ländlicher Einsamkeit. Manches war noch Notwehr, Abkehr und Zwiespalt „In Dingsda". Jetzt im „Frühling" ist alles beglücktes Staunen, Naturtrunkenheit, ein einziger, sonniger, das Dasein glücklich bejahender Jubelgesang auf das neue Allempfinden [10]). „Mit jedem Pulsschlag, mit jedem Beben meines Körpers, mit jeder Bewegung liebkose ich die weit und lustig gebreitete Welt. Und mich liebkosen die Käfer, die Blumen und Bäume mit Summen und Blüten und Laub, mit Farben und Düften und hundert sanften Berührungen. Der leise Wind durch Blätter und Gezweig liebkost mich, kühle Schatten und helle, warme Lichter, blaue Fernen und heitere Nähen, ziehende Wolken und Wellen" [11]). Bald ist es ein Spaziergang in den Wald, bald ein Weg an das Meer oder auf die Felder, dessen Eindrücke, Stimmungen und Empfindungen aufgezeichnet werden; bald wieder windet er sich in phantasievoll dichterischer Vorstellung als goldgrüner Käfer durch eine „wunderliche, üppig verschlungene Endlosigkeit" [12]) und erlebt aus der Käferperspektive im jauchzenden Glücksgefühl „das endlose Beieinander und Ineinander aller Wesen" [13]), den „sehnenden Zwang der Elemente" [14]). Träumend sieht der Dichter ein neues Land, neue Menschen und eine neue Zeit, „geboren aus dem großen Einen, der Kraft, die ich bin, die du bist, die alles ist" [15]). Allen diesen Skizzen in „Frühling", und „Dingsda" — hierher gehören aber auch einzelne Erzählungen der späteren Novellensammlungen „Sommertod" (1897), „Stille Welten" (1899), „Die Kuhmagd" (1900) und „Frühjahrblumen" (1901) — fehlt jedoch eine eigentliche, ausgesponnene Handlung; ohne jede Entwicklung, fast aller Aktionen entbehrend, fließen sie aus einer schönen, wehen Erinnerung an vergangene Stunden der Freude und Ruhe. Häufig ist es kaum noch ein mit den Augen wahrnehmbarer Vorgang, sondern nur ein akustischer Eindruck, der des Dichters Phantasie beim leisesten Anhauch schon in Schwingung bringt [16]). Was Soergel [17]) beim „Frühling" empfindet, gilt für alle diese Dorfidyllimpressionen: „Es ist ein Gedicht, das wehrlos machen kann, ist so unmittelbar aus dem überquellenden Gefühl geboren, daß es immer wieder jedes Gefühl überquellen läßt". Dieses innige, geradezu pantheistische Einssein (Monismus) mit den toten wie den

10) Vgl. A. Soergel, a.a.O., S. 389.
11) „Frühling", S. 4.
12) „Frühling", S. 7.
13) „Frühling", S. 11.
14) „Frühling", S. 38.
15) Vgl. „Frühling", S. 39—43.
16) Vgl. „Asphodeloswiese" der Sammlung „Kuhmagd", S. 125: „Es war eine leise verträumte Tonfolge über ihm, diese leisen, blassen Zittertöne. Nur wenig Töne. Müd, schläfrig, so sonderbar seelenlos. So geisterstimmenhaft. Etwa sechs Töne. Aber zwei davon waren immer wie Sonne. Immer wieder blinkten sie auf in einem leuchtenden Smaragdgrün; es erinnert an Buchenlaub, durch das die Sonne spielt".
17) A. Soergel, a.a.O., S. 393. Für Arthur Eloesser ist („Die deutsche Literatur". Bln. 1931, S. 405) in dieser Skizze (Frühling) „eine feine Passivität tätig, eine überzarte Sensibilität, die der leiseste Anhauch vibrieren läßt. Eine Überwachheit der Sinne, die leicht der Halluzination verfällt ‚eine mit allem Lebenden durch schmerzhaft empfindliche Nervenstränge verbundene, mystische Sympathie. Sie macht ihm auch die Tiere und Pflanzen zu Brüdern, das raunende Gras und den klingenden Wind. Es war diese ans Psychopathische streifende, seelische Labilität, die ihn mehr sinnen und dichten, als formen und abschließen ließ".

lebenden Dingen der weiten Welt erlebt Schlaf auch in der Nähe der Geliebten, die selten in den Prosagedichten greifbare Gestalt annimmt, nur allgemein weibliche Züge trägt, „heute blond ist, morgen schwarz, übermorgen braun, bist Mann und Weib, Kind und Tier, alles alles . . ."[18]). „Überall, überall bist du und nur du, und nichts ist ohne dich und nichts außer dir. Alles ist dein Bild und dein Gleichnis. Wie könnt ich deiner jemals überdrüssig werden? Immer und immer wechselst du und erfreust mit tausend wechselnden Gestalten mein liebes, veränderliches Herz". Und er liegt an der Brust der Geliebten und sie, „goldig, licht und jung", träufelt ihm mit linder Hand Heliotrop auf die Stirn. „Mein Gesicht fühlt deinen Herzschlag, deinen ruhigen, ruhigen Herzschlag.
Und Auge in Auge, tiefer immer, versinkender.
Und nun: Lippe an Lippe. Lange . . . Zwischen halbgeschlossenen Lidern dunkelt dein Blick. Und nichts ist als sein Glanz und eine süße Wärme von dir zu mir. Frieden. Und aus ihm Kraft, Gedanken, Entschlüsse, lichter, immer lichter, kühner und kühner, und Erkenntnisse . . .
Ein Jubel ist in mir, ein ungeduldiger Jubel, der hinauf will, hinauf, bis in den siebenten Himmel hinauf! . . ." [19]).

Wie er mit den Blumen, die ihn umblühen, den Vögeln, die ihn singend umschweben, den Gräsern und Büschen, die ihn umrauschen, eins ist, so erfüllt ihn auch im Zusammensein mit der Geliebten dieses beglückende Gefühl innerster Zusammengehörigkeit, fast mystischen Zusammenfließens zweier Wesen. Ein gewaltiges, von der verhängnisvollen Aufspaltung in Körper und Seele unberührt gebliebenes und von aller naturalistischen Sexualität völlig freies Liebesgefühl kennzeichnet diese zweite und für des Dichters Persönlichkeit sinnfälligste Schaffensperiode. Diese allumfassende, schöpferische, seelisch-körperliche Liebe ist eine Liebe, die Seele und Leib die Einheit wiedergibt, ein Eros, der ihn im Anschauen der Geliebten trunken macht und der zu den Sternen, zum Himmel aufjauchzen läßt. Zum ersten Mal in der naturalistischen Novellenliteratur wird nicht mehr allein die Herrschaft des Sexus gezeigt, sondern über naturalistischen Pessimismus hinaus, hinter dem nur gelegentlich eine leise Sehnsucht nach einem Höheren verborgen keimte, auch das andere, der Eros, gesehen und gefunden. Zum ersten Mal in dieser Epoche ringt sich ein Dichter frei von der Bindung an den Sexus, erhebt sich einer der Jungen in eine Höhe, die die anderen vor und um ihn nur dunkel geahnt oder vergeblich erstrebt haben. Mit diesem Durchbruch zur Körper und Seele zusammenführenden und erfüllenden Liebe, die manchmal den Schein nahezu metaphysischer Erlebnisse erweckt, verbindet sich ein tiefes, erfrischendes und echtes Naturgefühl. Das Naturerlebnis wird für Johannes Schlaf zum Evangelium des schöpferisch-zeugenden Eros, der zunächst nur im „Fühlen" und Schauen", im „Träumen" und „Sehnen", im „Beieinander" und „Ineinander" aller Erscheinungen, im „sehnenden Zwang der Elemente" seinen Urgrund hat, zumeist ungeschlechtlich und unkörperlich ist und daher auch ohne physisches Liebeserlebnis genossen wird. Nicht in allen Skizzen des „Dingsda"- und „Frühlings"-Büchleins erlebt der Dichter diese ewig schöpferische Liebe im Aufschauen zum Sternenhimmel,

18) „Frühling", S. 22.
19) „Frühling", S. 22/23.

im Entzücken über die frische Natürlichkeit der Geliebten. Auch in wirkliche Erlebnisse der Sinne taucht seine dann erdenwärts gerichtete Liebe. Aber unter welch anderen Vorzeichen steht diese im Bereich der Triebe liegende Liebeshaltung! Für den bisher von naturalistischen Dichtern, im besonderen von Hermann Conradi, abwertend beurteilten Trieb Schlafs alle quellenden und zeugenden Kräfte bejahendes Lebensgefühl ein, wenn er die bislang als etwas Minderwertiges aufgefaßte körperliche Liebe als Daseinsmysterium empfindet und durch sein tiefes Naturerlebnis erhöht. Elisabeth Darge [20]) weist mit Recht darauf hin, daß die positive Wertung der Sexualität durch die lebenbejahenden Dichter mit der vegetativen Stufe des Naturgefühls, die ja auch auf einer Erweckung der Sinne beruht, verglichen werden kann. Tatsächlich finden wir bei Gerhart Hauptmann und später bei Max Dauthendey dieselbe Verbindung von Natur — und Liebeserlebnis wieder, wodurch letzten Endes die Annäherung des Sexus an den Eros ermöglicht wird oder überhaupt das Liebesproblem ganz in die Sphäre des Eros übersiedelt.

Als Übergangsmensch ist Schlaf freilich nicht die Lebensfülle Gerhart Hauptmanns gegeben. Das Unruhige und Flackernde seiner vom pessimistischen Naturalismus zum lebensbejahenden Vitalismus spielenden Natur spiegelt sich vor allen in solchen Novellen und Skizzen, in denen der Dichter das Problem der Liebe mit dem zeitlich gegebenen Problem der Dekadenz verbindet. Von quälender Unrast, in der den Dichter das „Dingsda"-Erlebnis ließ, erfüllt sind die Dichtungen der folgenden Jahre, der nächsten Stufe von Schlafs Schaffen, die etwa 1897 mit dem Novellenband „Sommertod" beginnt und vor seiner Übersiedlung nach Weimar 1904 endet. Nur in dem neuen Skizzenbändchen aus „Dingsda", in den „Stillen Welten" (1899), den Novellenbänden „Frühjahrsblumen" (1897) und „Sommertod" (1905), wie in den Gedichtbändchen „Helldunkel" (1899) und „Das Sommerlied" (1905) kehren hier und da vereinzelte idyllische Klänge wieder. Aber bald nach dem verklungenen „Frühling" befällt den Dichter neue Unruhe: die Zweifelswelt einer Übergangszeit, die um 1900 allgemein als „Dekadence" erscheint. Was Schlaf nun gestaltet, sind Menschen solchen Übergangsbewußtseins; was er sie erleben und leiden läßt, wird nur aus dieser Zeit erklärlich, dieser notwendigen Übergangszeit, die er zu überwinden hofft, indem er sie zeichnet. Wo in den Novellen der Sammlungen „Sommertod", „Leonore" (1899), „Die Kuhmagd", „Frühjahrsblumen" und „Der Narr" (1902) das Problem der Liebe zur Behandlung gelangt, da sind die Liebesbeziehungen der Menschen mitunter nur deswegen geschaffen, das Brüchige, Nervös-Überreizte, Triebunsichere, mit

20) a.a.O., S. 247. Erwähnenswert, weil in der Novellendichtung um 1900 dieses Problem besonders klar behandelnd, ist Otto Julius Bierbaums Novelle „Die falsche Kindbetterin" aus den „Studentenbeichten" (1893), in der er zu Trieb und Sexus Stellung nimmt und die Fragen der Bejahung und Verneinung der Sexualität mit programmatischer Gültigkeit für die Dichter der Lebensbejahung aufrollt. Gegen die männliche Figur der Novelle wird behauptet, daß er „wider die wahre Sexualmoral gesündigt hat, . . . indem er ohne Maß und ohne Liebe frivol mit einem Triebe spielte, der ohne Maß und ohne Liebe immer zum Laster ausartet und fast immer Fluch im Gefolge hat. Daraus gewinnt dann auch immer wieder jene falsche Moral Kraft und Einfluß, die den Trieb selber zur Sünde stempeln möchte oder ihn wenigstens nur unter Verhüllungen anerkennt". (III, 151). Dieselbe Sentenz gilt auch für Conradis Geschöpfe, deren Liebesgefühle von hier aus noch einmal beleuchtet werden.

anderen Worten das Dekadente an ihnen, im besonderen bei den Männern, zu zeigen. Mehrfach ist die Rede von unterschiedlichen Liebesleuten, von solchen, die ohne langes Besinnen der Stimme ihres Blutes folgen, und von anderen, die sich mit der Ergründung der Beziehungen zwischen den beiden Geschlechtern ihr Leben lang abquälen, „Menschen des leidvollen Übergangs, nervöse, sensitive, hysterische, ja pathologische Naturen" wie Soergel sie nennt[21]). Gern stellt der Dichter dem intellektuellen Nervenmenschen den noch mit der Natur verbundenen Triebmenschen gegenüber. Bei einer solchen Gegenüberstellung verbirgt der lebenbejahende, antidekadent gerichtete Schlaf auch nicht seine Liebe zur vollsaftigen Kraftnatur, zu dem ursprünglichen, ungebrochenen, selbst etwas brutal erscheinenden Mann, der unbehindert von konventioneller Bindung, aber auch frei von inneren Hemmungen, seinem natürlichen Gefühl folgt.

Dennoch tritt der triebhafte und selbstsichere, nur seiner Sexualität lebende Typ des Mannes, wie ihn Conrads und Conradis Dichtung zeigte, als Mittelpunktsgestalt in Schlafs Erzählungen in den Hintergrund. Seine Stelle nimmt vielmehr der innerlich unsichere, mit beinahe beängstigender intellektueller Frühreife über sich selbst grübelnde, an Karl Bleibtreus Helden mahnende Dekadence-Mensch ein. „Kaltblütige Selbstanalyse ist seine beste Seite", sagt Soergel[22]) von diesem neuen Typ der europäischen Dichtung, der schon in Conradis letzter Novelle „Unterm Nußbaum" und im „Adam Mensch" zum ersten Mal in Erscheinung tritt. Seine betont geistig-ästhetische Haltung, sein romantisch-sentimentales Gefühlsleben sind nicht geschaffen für nur einseitig körperliche Liebesbeziehungen oder gar für sexuelle Gemeinheiten". Ja das ständige Nachdenken und Spintisieren, das mehr passive In-der-Erinnerung-leben läßt diese Dekadents zu einem Liebesakt oft gar nicht erst gelangen. Führt Joh. Schlaf aber einmal seine Liebenden aus geistigen, manchmal auch etwas sentimentalen Beziehungen zu körperlicher Hingabe, so wird über die Vereinigung Stillschweigen gewahrt. Nur der Natur und der aus der Naturbetrachtung fließenden Stimmung gilt dann sein ganzes Dichten.

Gegenüber den Naturvorgängen in Hermann Conradis Novellen, die mehr gefühlserweckende und erregende Begleiterscheinungen des Liebesaktes als Zeichen eines innigen Naturgefühls waren, sind Schlafs Stimmungsnovellen von einem tiefen und echten Naturerleben getragen. Nichts ist krampfhaft herbeigezogen und mit harten und eckigen Konturen wie bei Conradi gezeichnet, sondern alles ist weich und schwärmerisch, beinahe idyllisch, wie mit Pastellfarben hingezaubert. Diese, genau wie die Menschen differenzierten Natur- und Landschaftsstimmungen sind um ihrer selbst willen da, hüllen den selten herbeigeführten Liebesakt in zarte, jedoch nicht wie bei M. G. Conrad durchsichtige Schleier. Johannes Schlaf schwelgt dann in Naturschilderungen, bevor die Liebesszenen Formen annehmen, die sein künstlerisches Feingefühl beleidigen könnten. Die Natur reißt in diesen Erzählungen die Liebenden nicht mehr zu noch rasenderer Glut hin, sie zieht vielmehr die Augen des Lesers von dem Treiben der Menschen auf sich und ihre Schönheiten. Damit sind die unkünstlerischen novellistischen Leistungen Conrads überwunden, wo der Geschlechtsakt unter allerlei Schamlosigkeiten auf offener Bühne sich vollzog. So gibt es unter Schlafs Novellen nur

21) a.a.O., S. 393.
22) a.a.O., 8. II, 19.

einige wenige Skizzen, in denen überhaupt irgendwelche körperlichen Beziehungen angedeutet werden [23]); denn für den Dichter bedeuten ja die Stimmungen und Eindrücke eines nächtlichen Sommerabends oder einer stürmischen Frühjahrsnacht ein tieferes Erlebnis als die oft seltsamen Liebesbeziehungen seiner Menschen, die zu einer wirklichen Liebeshandlung im Grunde genommen unvermögend sind.

Werden wirklich einmal sexuelle Beziehungen geknüpft, wie in der Novelle „Die Kuhmagd", so wirkt das Verhältnis der beiden Liebenden durchaus erheiternd. Denn der schmächtige und junge Student, der in den Semesterferien auf dem Gute seines Vaters ein Verhältnis mit einer Kuhmagd aufnimmt, bestreitet seine sexuellen Genüsse aus der Tasche des nichtsahnenden Vaters, und die beschränkte und sich ohne Bedenken hingebende Kuhmagd ist froh, mit diesem „Blutgeld" nun ihren noch beschränkteren Peter heiraten und sich ein kleines Gut kaufen zu können. Tragischer und im Zeichen des Kampfes gegen die Dekadenz stehend verläuft der Ausgang der Novelle „Der Narr" (1902), die motivisch gewisse Ähnlichkeiten mit der „Kuhmagd" aufweist. Im „Narren" geht es zunächst auch noch um materiellen Gewinn, aber wiederum nur von Seiten der Frau. Für den Mann erhält der Einsatz eine viel höhere Bedeutung. Dr. Crantz setzt dabei seinen Beruf, seine Stellung und möglicherweise auch sein Leben aufs Spiel. Und alles dies opfert er seiner unglücklichen Liebe zu einer vor langer Zeit verlassenen, nur durch einen Zufall wieder begehrenswert erscheinenden Geliebten auf. Die Liebesbeziehungen in diesen beiden Novellen liegen — und das ist wohl das einzige Mal in Schlafs Erzählungen — im rein Geschlechtlichen.

Ein Zeichen für des Dichters Kampf gegen den Übergangsmenschen und weiterhin ein Beweis für seinen Weg zum Eros ist es, daß in der Novelle „Der Narr" nicht alle Menschen in physische Liebesverhältnisse verstrickt werden. An dem Wesen und Charakter der beiden männlichen Figuren dieser Erzählung und an ihrer Liebeshaltung wird Schlafs Weg zum Eros besonders offensichtlich; denn hier ist innerhalb seiner Dichtung die Linie noch deutlich zu erkennen, die vom Naturalismus zur Neuromantik geht. Der triebsichere, erotisch-grausame, aber lebensnahe Lempke ist im wesentlichen naturalistisch und zugleich lebenbejahend gesehen; der geistig überspannte, willenlos-schwache und triebunsichere Rudolf gehört bereits der Dekadenz, der Neuromantik an. Das Frauenbild des Dichters zeigt die gleiche Erscheinung: nach der „Kuhmagd", dem naturalistischen Naturweib, geht es über die „mondäne Nervendame" [24]), dem von den Dichtern der Lebensbejahung abgelehnten dekadenten Frauentyp, zum lebensfrischen Naturkind in der Novelle „Frühjahrsblumen", der von dem Dichter eigentlich ersehnten weiblichen Gestalt [25]). Lebenbejahend und antidekadent muß Schlaf

---

23) Die „Apfelallee", die „Kuhmagd" aus der gleichnamigen Sammlung, endlich auch die Novelle „Die Frühjahrsnacht" wären an dieser Stelle, freilich mit gewisser Einschränkung zu nennen, weil Schlaf in seinem dichterischen Feingefühl über alles der Seele wie dem Eros Fernliegende schweigt.

24) Frühjahrsblumen, S. 109.

25) An dieser Stelle scheint es angebracht, auf den, Schlaf in vieler Beziehung verwandten Otto Julius Bierbaum einen Blick zu werfen, denn die Linie seines Liebesweges pendelt in gleicher Weise von einem Extrem zum anderen. Auch an Bierbaums Gestalten, besonders an seinen Frauengestalten, wird der Weg vom Naturalismus zur Neuromantik deutlich. Allein die Sammlung „Studentenbeichten" (Ges. Werke, Bd. 3) vermittelt uns viele Beispiele zum Beweis dieser Linie. Mit der No-

von seiner Lebenshaltung aus zu einer Abwertung des dekadenten, triebunsicheren Typus des Mannes wie der Frau gelangen. Deswegen zieht auch die Frau dem geistigen das körperliche Zusammenleben mit dem Manne vor, aus diesem Grunde erhält auch der triebsichere, männlichere Mann den Vorzug bei ihrer Wahl. Freilich hat Schlaf diesen Lempke als Vertreter des lebenbejahenden Typs besonders robust und kräftig, eben noch naturalistisch gezeichnet, um ihn Dr. Crantz als von vornherein überlegenen Gegner gegenüberzustellen, wenn wir im Geschehnisrahmen des „Narren" bleiben.

Auch wie die beiden Männer über ihre Liebe und über ihren Einfluß auf Julie denken, welcher Art schließlich dieser Einfluß überhaupt ist, das bestätigt noch einmal das über Johannes Schlafs Mittlerstellung Gesagte. Als Julie noch Rudolfs Geliebte war, da war sie unter seinem „Regime etwas versimpelt, ihre lyrischen Qualitäten" hatte dieser „etwas einseitig ausgebildet" [26]), wie Lempke sich seiner primitiven Art entsprechend ausdrückt. Erst er hatte ihre weiblichen Vorzüge entdeckt und diese liegen seinem und auch Juliens Wesen gemäß nur auf sexuellem Gebiet. Dieser Umstand erklärt es schließlich auch, warum Julie zu Lempke hingezogen und von Rudolf weg-

---

velle „Der Negerkomiker" beginnt Bierbaum in typisch naturalistischem Milieu: im „Schlammverhältnis" (III, 33) der Kneipen und Bordelle. Die Frau als „erotisches Kraftgenie", als „Bauernmädel schenkelstramm" hetzt in ihrer dämonischen Wildheit den Mann, natürlich einen jener kümmerlichen Studenten, in den Tod. „Josephine", die Heldin einer anderen Novelle, hat zunächst erhebenden Einfluß, den jedoch die Entschleierung ihrer Vergangenheit restlos vernichtet, sodaß das Ende der Verhältnisse nicht den Tod, aber doch Ekel und Verachtung im Gefolge hat. Den erhebenden und anregenden Einfluß auf den Mann setzt „Die Schlangendame" mit positivem Ergebnis fort; denn aus dem völlig vertrottelten Kandidaten macht sie noch einen brauchbaren Referendar, der sie zum Dank für ihre Bemühungen als Frau heimführt. Sie selbst geht noch aus dem Varieté-Milieu hervor, aber ihre Charakteranlagen sind nicht mehr naturalistisch verzeichnet. Schon hier also ist ein deutlicher Wandel zur Höhe zu verspüren, der in den Novellen „Selbstzucht" und „Zwei Äpfel" weiter beschritten wird. „Selbstzucht" heißt das erste Liebeserlebnis zweier noch in der Zeit reifender Entwicklung stehender Menschenkinder. Ohne Spur von Zersetzung oder üblicher Überheblichkeit, von Schmutz oder Perversität, sind sie reiner und heiliger Gefühle fähig, die sie noch lange nachher in sich bewahren, wo ihre Liebesstunde doch nur eine Nacht, ja ihre ganze Bekanntschaft nicht länger als diese Liebesnacht währte. Die Keuschheit der Gefühle, die Reinheit der kindlichen Geschöpfe erinnert stark an die Studien der neuromantischen Kinderpsychologie, an Novellen Herm. Hesses oder St. Zweigs. Über die wehen Jugenderinnerungen einer seltsamen Liebesnacht mit einer Unbekannten hinaus, geht das Liebeserlebnis des Helden der Novelle „Zwei Äpfel". Ein Hypochonder und Melancholiker wird von seinem mehr geistigen als körperlichen Leiden erlöst durch die freie, lebensfrische und reine Liebe eines einfachen Naturkindes, das als „unverdorben und hingehend, heiter und voll Gefühl, stark und lieb" (III, 137) geschildert wird. Die auch bei Bierbaum anfängliche Sexualität der Liebeserlebnisse ist einem Liebesgefühl gewichen, das als „richtiges Geschenk", als „Reine Güte" empfunden wird, und das die „empörte Flucht vor dem Leben" III, 132) überwindet. Bierbaums Novelle mit Schlafs „Frühjahrsblumen" oder „Pierrot" verglichen, zeigt den gemeinsamen Weg der beiden, nur daß Joh. Schlaf der Natur einen großen Raum in seinen Novellen gibt, während Bierbaum der Liebe den Vorrang läßt. Daher werden Schlafs Helden durch ein Naturerlebnis, Bierbaums Helden durch ein Liebeserlebnis ihrer Dekadenz und ihrer Lebensschwäche entbunden und dem Leben und der Lebensfreude zugewandt.

26) Der Narr, S. 37.

getrieben wurde, bei dem sie das Geschlechtliche und Triebhafte auf die Dauer ihrer Freundschaft vermissen mußte. Rudolf selber erkennt die Gründe, die zu dem Ausgang seines Liebeserlebnisses führen: „seine Liebe hatte nichts von dieser brutalen, sinnlichen und primitiven Männlichkeit, in die Lempke sein ganzes Raffinement" legte [27]). Er hatte Julie geachtet, verehrt und angebetet, und jener hatte sie genommen und gebraucht, wie man eben ein Weib zu nehmen hat [28]). Seine unmännliche, lebenabgewandte und verträumte Art büßt daher Rudolf mit dem Verlust seiner äußeren Daseinsform. Vielleicht zum letzten Mal vor der neuromantischen Liebesnovelle triumphiert hier der sinnenstarke, brutale Mann über den weichen und geistigen Dekadent, und die in sich zwiespältig angelegte Frau geht nicht den ihr immerhin möglichen Weg des lyrisch-sentimentalen „süßen Mädchens", sondern bleibt im Sinne des zur Lebensbejahung dringenden Naturalisten das ungeistige, naiv-einfache und sinnliche Weib. Alle Novellen, in denen der einstige konsequente Naturalist neben einer Liebesproblematik seine Lebensbejahung kund tut, in denen er sich gegen das Unwesen der Dekadenz wendet, weisen jedoch eine Behandlung auf, die an des Dichters Haltung zweifeln läßt und die sein Übergangsmenschentum deutlich macht. Denn trotz seiner beabsichtigten Stellung gegen den dekadenten Menschen sind die Gestalten mit solcher Liebe gezeichnet, daß sie die Teilnahme und das Mitleid des Lesers, wahrscheinlich aber auch das des Dichters, finden. Eine Novelle wie der „Sommertod" ist nichts anderes als die Krankheits-Geschichte eines völlig zerrütteten und an schwersten Wahnvorstellungen leidenden Dekandent, der uns immer wieder zum Bewußtsein bringt, wie viel diesen Männern fehlt, und wie sehr doch ihre ganze Haltung brüchig und weichlich und mehr lebensverneinend als lebensbejahend ist. Dem unsympathisch gezeichneten Gegenspieler, dem aber in jeder Weise Lebensvolleren und Lebensbejahenden gegenüber gewinnen sie freilich trotz ihrer Schwächen und Mängel.

Die überaus derbe und bäuerische Atmosphäre der Novelle „Die Kuhmagd" und die schwüle und erotische Stimmung, die über der Wohnung Lempkes („Der Narr") brütet, nützt Johannes Schlaf nicht zu irgendwelchen eingehenden Schilderungen des eigentlichen Liebeslebens seiner Personen aus, wie wir es immer wieder bei Hermann Conradis Schilderungen erleben. Er verabscheut keineswegs ein offenes Bekenntnis und versucht auch nicht zu verbergen, daß zwischen Liese und Peter, Liese und dem Studenten („Kuhmagd") oder Julie und Lempke („Der Narr"), lediglich körperliche Beziehungen herrschen. Nur erkennt er nicht die unbedingte Notwendigkeit an, diese Beziehungen in aller Breite und Einzelheit dem Leser vor Augen zu führen. Wie weit überhaupt schon Johannes Schlafs novellistisches Dichten vom Sexus Abstand hat, und wie nahe er bereits trotz seines Schwankes dem Eros ist, erhellt deutlich die Novelle „Die Frühjahrsnacht" aus der Reihe „Der Narr". Standesunterschiede verhindern nicht nur das Zusammenleben der beiden Liebenden, sondern machen ihnen auch ihre Liebe zur Not [29]). In einer stürmischen, wilden Frühjahrsnacht nehmen sich beide

---

27) Der Narr, S. 26.
28) Der Narr, ebenda.
29) Beinahe in ähnlichem Milieu spielt Otto Erich Hartlebens „Serenyi" (1896). Zu den ein Liebes- und Eheglück erschwerenden Standesunterschieden gesellt sich die konventionelle Lüge, die der Wahrheit aus dem Wege geht und den Menschen das

das Leben, nachdem sich ihre Körper vor ihrem gemeinsamen Ende zur ersten und letzten Vereinigung gefunden haben. Johannes Schlafs Darstellungskunst beruht nun nicht auf dieser kurzen Liebesszene, die man kaum beachtet bei dem Rauschen der Nacht und dem Brausen des Sturms. An den Stimmen der Nacht, an dem silbernen Mondlicht und dem rauschenden Fluß mit seinen übertretenden Wassern erfreut sich seine ganze künstlerische Gestaltungskraft. Und das die Spannung der Nacht lösende Frühjahrsgewitter zwingt die am Leben Verzweifelten nicht in rasende Sinnenglut wie bei Conradi, es zeigt ihnen vielmehr die Herrlichkeit und Schönheit dieser nächtlichen Frühlingslandschaft und gibt den Zagenden Kraft zum Tode und Glauben an eine Wiedervereinigung.

Tritt in der letzten Novelle das Liebesproblem seine im Naturalismus noch alle anderen Motive beherrschende Rolle an die Natur fast gänzlich ab, so entfernt sich hier und in zwei weiteren Novellen das Motiv der Liebe von seinem ursprünglichen Ausgangsort: der naturalistischen Neigung zum Sexus. In besonders zarter Gestaltung hat der Dichter das fünfzehnjährige frische Gärtnerskind der Novelle „Frühjahrsblumen" in der gleichnamigen Sammlung, der „mondänen Nervendame" [30]), die zugleich emanzipiert und konventionell ist und in dieser Mischung als der von der Lebensbejahung verspottete, weil eben dekadente Frauentyp zu bezeichnen ist, entgegengestellt. In dieser Erzählung und in der Novelle „Im Hof" („Sommertod") von einem Liebesempfinden der Geschlechter im üblichen Sinne zu sprechen, ist völlig abwegig, da die Gefühle der Menschen in unirdischen, fast aetherischen Fernen liegen, ja häufig an das kosmische Urgefühl des „Frühling"- und „Dingsda"-Büchleins erinnern. Die weiblichen Gestalten sind keine liebestrunkenen und triebhaften Weiber, sondern zarte, im Aufblühen stehende Mädchenknospen, mit denen der Dichter über Wiesen springt und durch Wälder streift. „Frühjahrsblumen" nennt Johannes Schlaf die Sammlung und Frühjahrsblumen gleichen auch diese weiblichen Märchenge-

---

wenigstens im Tode noch mögliche Glück, wie es Schlafs Liebenden zuteil wird, raubt. Thematisch stimmen Schlafs „Frühjahrsnacht" und Hartlebens „Serenyi" überein; nur fehlt bei Hartleben das Naturerlebnis und die Stimmung; gewisse an Bierbaum erinnernde Züge sind vorhanden. Ferner ist die in Tagebuchform geschriebene Novelle Hartlebens ein monologischer Bericht der unglücklichen Soubrette, die sich aus Verzweiflung erschießt, während das Ende des wenig hervortretenden Mannes im Ungewissen verläuft. Gegenüber der Tragik der „Serenyi" wirken die beiden Vettern der „Geschichte vom abgerissenen Knopf" (1893) belustigend und erheiternd und erinnern an das Paar der „Kuhmagd", das allerdings in körperlichem Verkehr miteinander stand, während bei den Liebschaften der Vettern alles recht harmlos und ungeschlechtlich zugeht. Nicht einmal der Raub der Freundin wird übelgenommen, zumal sie nach dem vergeblichen Verbesserungsversuch des akuraten Vetters dem alten Freund ihre Anhänglichkeit bewahrt. Im ungeschlechtlichen Reigen wandern die spöttelnden Studenten und Referendartypen, die ein gut Teil Bierbaumsches Blut in sich haben, von einer Erzählung in die andere, ihren Witz über die mit Wichtigkeit erzählten Liebesstreiche irgendwelcher Schildbürgernaturen („Der gastfreie Pastor"; „Der Einhorn Apotheker") gießend. Harmlos wie die Kleinstadtmenschen bewegen sich auch ihre Liebesabenteuer in Harmlosigkeiten, die nur im sprühenden Humor des Erzählers ihrer Ungeschlechtlichkeit überführt werden. Im Grunde mehr Satire als Liebesnovelle stehen Hartlebens Erzählungen außerhalb des Problemkreises Sexus und Eros und scheinen für eine besondere Erörterung dieser Art nicht fruchtbar genug.

30) Frühjahrsblumen (1901), S. 109.

schöpfe. „In aller Welt wüßte ich nicht, was himmlischer und reiner wäre als so eine kleine Jungfer!“ [31]) ruft er im Anblick des herrlichen Naturkindes aus, das wie frischer Heuduft auf ihn wirkt gegenüber dem Peau d'Espagne der Dame, die zu vergessen er aus der Großstadt geflohen ist. Konnten wir die Novellen von M. G. Conrad bis Hermann Conradi als Typ der Sexualnovelle bezeichnen, so vermissen wir in den Naturskizzen Joh. Schlafs geradezu alle Liebeshandlung. Die Sexualnovelle des Naturalismus hat sich am Übergang zum Impressionismus unter Joh. Schlafs pantheistischer Weltanschauung in eine Stimmungsnovelle verwandelt, deren bezeichnendstes Element Darstellung und Beseelung der Natur ist. Mit diesem bei Joh. Schlaf stattfindenden Hinübergleiten aus tendenziösen Überspitzungen in ruhigere stimmungsvolle Bereiche ist eine gewisse Beziehung zu Gerhart Hauptmann hergestellt. Das verbindende Moment der beiden Dichter ist die gemeinsame Fundierung des Liebesproblems im Naturgefühl und Naturerlebnis, wodurch ihre Erosnähe, bei Schlaf von den wenigen Ausnahmen abgesehen, erreicht und bei Hauptmann nach anfänglicher Sexualität im „Fasching“ und im „Bahnwärter Thiel“, dann später im „Ketzer“ von Soana“ gefunden, erst möglich wird.

31) Frühjahrsblumen, S. 29.

# Gerhart Hauptmann

Gerhart Hauptmanns Stellung zum Naturalismus oder seinen Weg als Naturalist zu verfolgen, was eine Betrachtung der beiden naturalistischen Novellen „Fasching" (1887, 1925)[1] und „Bahnwärter Thiel" (1887) immerhin nahe legen könnte, liegt außerhalb unserer Absichten und ist von berufenerer Seite eingehend geschehen. Das eine mag im Hinblick auf die beiden Erzählungen gesagt sein: empfing auch der Dichter in dem Kreise der Freunde von Friedrichshagen und Erkner, namentlich von ihrem geistigen Führer Arno Holz, entscheidende Anregungen[2], so stand doch von vornherein der junge Unbekannte nach mancherlei Versuchen den konsequenten Naturalisten nicht mehr ganz fern[3]. Schilderungen aus der unermeßlichen Einsamkeit des märkischen Kiefernforstes, die Freude an Luft- und Farbwundern, das Verweilen auf dem kleinen Bilde, die liebevolle Ausmalung der Einzelheiten, die Hell- und Feinhörigkeit für die Stufe der Töne, die Unterschiede der Geräusche, das alles atmet „ganz den Geist jener Kunst, die Holz und Schlaf bewußt übten"[4]. Doch im Blickfeld dieser Arbeit liegen nicht diese äußeren, mehr der Form als dem Gehalt und den Problemen der Dichtung geltenden Feststellungen. Es soll vielmehr versucht werden, auch Gerhart Hauptmanns novellistische Kunst der Linie einzuordnen, die unsere problematische Grundlage Sexus oder Eros umspielt.

Im letzten Abschnitt hatten wir auf Johannes Schlafs Übergangsstellung und auf den von ihm beschrittenen Weg zum Eros hingewiesen. Gerhart Hauptmann setzt diesen Weg fort[5], d. h., er geht zunächst noch in seinen naturalistischen Novellen von dem Gegenpol des Eros, einem freilich nicht mehr ganz reinen Sexus aus. Hinter den Erzählungen „Fasching" und „Bahnwärter Thiel" steht ein Gefühl, dessen Richtung zum Eros hin bei aller Sexusnähe bereits deutlich sichtbar wird. Hauptmann aber als den „eigentlichen Erotiker der neueren Dichtung"[6] zu bezeichnen, mag für seine späteren Werke angebracht sein. Richtet sich doch ein solches Urteil auch gegen eine

---

1) Zur Geschichte der Novelle „Fasching", vgl. F. A. Voigt: Gerhart Hauptmann-Studien I, Breslau 1936, S. 34, 40, und 49. Voigt setzt die Entstehungszeit der Novelle an den Anfang des Februar oder März des Jahres 1887.

2) Vgl. Hans Naumann, a.a.O., S. 13, F. A. Voigt sagt in Hauptmann-Studien I, S. 46: „Nicht durch irgendwelche literarischen Strömungen ist Hauptmann zu dem realistischen Stil, zu der realistischen Menschengestaltung geführt worden, sondern durch seine eigenste Wesensveranlagung. Gewiß, er stieß zu seiner Zeit auf eine verwandte, wenn auch schnell vorübergehende Literaturströmung, aber er hatte seinen Stil fertig, als er nähere Fühlung mit ihr aufnahm".

3) „Wie nahe er aber den konsequenten Naturalisten schon war, wie er eigentlich nur die Anwendung der von ihm für Teile der Erzählung schon selbst verwerteten Darstellungsweise auf das Drama zu machen hatte, zeigt (neben dem spät, zuerst 1925 veröffentlichten Frühwerke „Fasching") ein Blick auf die 1887 entstandene Novelle vom „Bahnwärter Thiel". A. Soergel, a.a.O., S. 210/6.

4) A. Soergel, a.a.O., S. 206.

5) Paul Fechter. Gerhart Hauptmann, Dresden 1922, S. 120: „Vom Sexus zum Eros geht der Weg oder besser die Wegrichtung Gerhart Hauptmanns".

6) Paul Fechter, a.a.O., S. 101.

Bemerkung F. A. Voigts, des trefflich unterrichteten Hauptmann-Forschers, der von dem „Siegeszug des Eros seit dem Anfang der 90er Jahre" spricht[7]). In dieser naturalistischen Schaffensperiode Hauptmanns erscheint daher die von Fechter vertretene Auffassung immerhin gewagt. Der Dichter ahnt jedenfalls das Ziel, das er zunächst noch mehr negativ als positiv umschreibt, und das er, um nur bei seinem Novellenwerk zu bleiben, erst im „Ketzer von Soana" (1918) erreicht. Noch deuten grobe Triebhaftigkeit und einfachster Lebensdrang der Menschen des „Fasching" auf serusnahe Beziehungen. Doch schon dem grüblerischen und an seiner inneren Unsicherheit zerbrechenden „Bahnwärter Thiel" gibt der Dichter die Möglichkeit, mit seinem ersten Weibe eine im Bereich des Eros liegende Liebesgemeinschaft verwirklicht zu haben. Schließlich bringt die in neuromantischer Periode entstandene Novelle[8]) „Der Ketzer von Soana" den Ausgleich von Körper und Seele, die Versöhnung von Serus und Eros.

Man wird nicht mit Unrecht bemerken, was dazu berechtige, im „Fasching" nach einem Liebesproblem zu suchen oder gar von einer Liebeshaltung der Menschen dieser Studie zu sprechen. Von Liebe oder Serus ist nur wenig die Rede, das interessiert den Dichter kaum. Dafür bemüht er sich aber um das Leben, um ein sogar sehr merkwürdiges Leben. Dieses brennt wie eine lichte Fackel vor uns ab, die nur für eine kurze Spanne Zeit entzündet ist und während ihrer höchsten Glanzentfaltung in dunkler Nacht verlischt, ohne daß jemand an diesem Verlöschen schuld wäre oder es hätte verhindern können. Damit ist schon der symbolisch gesehene Verlauf der fast mit Kleist'scher Energie geladenen Novelle angedeutet[9]), so verläuft das Leben der von einem Dämon getriebenen Menschen, die einer schweigenden, eisigen Katastrophe zueilen, welche von Anbeginn des Geschehens den leisen Untergrund bildet. Auf das Leben, sagten wir, hat es der Dichter abgesehen und nicht so sehr auf die Liebe und was diese entzündet. In diesen beiden Märkischen-Seen-Menschen steckt ein unheimlicher und unersättlicher Lebenswille, der beinahe freventlich ist. Dieser Lebenswille drängt nicht so sehr auf das Leben an sich als Dasein dem Nichtsein gegenüber, geboren etwa aus Lebensfurcht oder Todesangst, er bezieht sich vielmehr auf die Freuden des Lebens, auf sehr naive und durchaus nicht so außergewöhnliche Freuden; Freuden, die aus Tanz und Saufereien, aus einer gewissen Großmannssucht und Prahlerei bestehen. Gedankenlos treibt dieses Fischerpaar seine Lebensbegeisterung in Höhen, die nicht überschritten werden können, weil den alltäglichen Freuden Grenzen gesetzt sind. Nach diesem tollen Faschingsrausch gibt es daher auch kein langsames Verklingen und kein späteres Wiederholen, sondern solcher Rausch wird nur mit dem Leben bezahlt[10]). Das ist die schicksalhafte Besessenheit, der der Segelmacher Kielblock und sein Weib mit zunehmender Geschwindigkeit verfallen.

---

7) a.a.O., S. 131.

8) Über die Entstehung der Novelle, vgl. E. Darge, a.a.O., S. 163, Anm. 28 und F. A. Voigt, a.a.O., S. 138.

9) „Mit der Energie der Kleist'schen Novellen geht Hauptmann auf sein Ziel los ohne jedes Abirren", sagt F. A. Voigt, a.a.O., S. 49.

10) „Schon durch die leichtsinnige Stimmung des Anfangs gehen leichte Untertöne hindurch, die wie das Grollen des in Bewegung geratenen Eises auf den tragischen Ausgang von vornherein hinweisen". F. A. Voigt, a.a.O., S. 49.

Wenn immer wieder Leben und Liebe gleichgesetzt, wenn der Zusammenhang des Liebesproblems mit dem Lebensbegriff betont wird und die Leben zeugende Liebe einen hohen Wert zugewiesen erhält, dann gilt für diese beiden Faschingsmenschen, daß sie an der Art, das Leben zu genießen, genug haben, daß ihr Leben auch ihr Lieben ist und ihre Liebesweise nur solche Lebensart ermöglicht. Aus ihrer recht sinnlichen Liebe wächst gleichsam ihre ebenso sinnliche Lebensgier, die ohne Grenzen ist. Wollte der Dichter seine Gestalten bei dieser Lebensbejahung auch noch in ein Liebesabenteuer verstricken, die Ereignisse würden über alles Maß erhöht werden und grenzenlos sein, wie die Lebensfreude dieser Geschöpfe. Obwohl also Hauptmann das Liebesverhältnis dieses Paares nicht besonders beleuchtet, so muß der Frage nach dem Wesen der Liebe dieser ihrem sicheren Ende zueilenden Menschen immer die Antwort folgen: es ist Trieb und Sexus, was sich hier in aller Schönheit und Natürlichkeit auswirkt. Die Unkompliziertheit und Problemlosigkeit der Personen, ihr Unvermögen zu psychischen Beziehungen drückt ihrer Gemeinschaft den Stempel des Triebhaften auf. Es ist nicht die Art des Sexus, wie wir ihn bei Herm. Conradi erlebten, dessen Pessimismus seine „Brutalitäten" roh, unwahr und geschmacklos färbte. Was sich schon bei Joh. Schlaf ankündigte: die Bejahung des Triebes, wird nun bei Hauptmann mit Bestimmtheit und Sicherheit ausgesprochen. Das ist der am meisten in die Augen fallende Zug, durch den sich die Liebesauffassung dieses Dichters von der Herm. Conradis unterscheidet, daß Sinnlichkeit und Geschlechtstrieb nicht Sünde mehr sind, nicht Fluch und Laster, sondern ein Teil des Lebens, ein Geschenk der Natur [11]). Es ist gewiß ein primitiver, in erster Linie durch ein naturhaft sinnliches Empfinden bestimmter Sexus, dem aber immerhin die Stufe zum Eros freibleibt. Denn hinter dem Leben dieser beiden steckt eben doch mehr als nur körperlicher Genuß und sexuelle Befriedigung. Die Freude an der Schönheit des Daseins, die Freude an dem Erlebnis der Natur lassen uns diesen Sexus fast schon als Eros empfinden.

Diesen von seelischen Erschütterungen belasteten Menschen des „Fasching" gegenüber steht der mit seinen inneren Gesichten vergeblich ringende „Bahnwärter Thiel" auf einer höheren Ebene. Hatten die Gestalten der ersten Novelle allein an der Festlichkeit ihres Lebens genug, so wird Thiels grüblerischer Sinn noch in ein Liebeserlebnis verstrickt. Für seine ganze innere Beschaffenheit ist der Widerstreit der gegensätzlichen Liebe bezeichnend: das Schwanken zwischen zwei Extremen, der seelisch-mystischen und der körperlich-sinnlichen Liebe. Diese Zwiespältigkeit findet ihre lebendige Verkörperung in der Wesensanlage der beiden Frauen, die Thiel auf seinem Lebenswege begleiten. Sie sind gleichsam symbolisch für dieses Mannes innere Kräfte und Mächte. Die „schwächlich und kränklich erscheinende" (V, 11) erste Frau steht seiner geistig-seelischen Art nahe, das „dicke und starke Frauenzimmer" (V, 12), des Wärters zweite Frau, befriedigt dagegen seine Sinnenhaftigkeit. Von der inneren Struktur des Mannes aus geht das auch an anderer Stelle [12]) von Hauptmann zum Motiv erhobene Problem: Der Mann zwischen zwei Frauen. Die inneren Anlagen des

11) Vgl. E. Darge, a.a.O., S. 237.

12) Die Ähnlichkeit Thiels mit dem Fuhrmann Henschel ist ja ganz augenfällig. Die gleiche, fast unbewußte Sinnlichkeit zieht beide Witwer nach dem Tode der ersten Frau, mit der sie ein weit vergeistigteres Band vereinte, hin zu einem brutalen, kraftvollen Weibe. Vgl. F. A. Voigt, a.a.O., S. 51.

männlichen Helden verlangen zwei so verschiedene Frauengestalten und machen sie geradezu notwendig. Als wir von der Möglichkeit sprachen, die Gerh. Hauptmann hatte, in seiner zweiten Novelle, dem „Bahnwärter Thiel", zum Eros durchzustoßen, da dachten wir an Thiels erste Ehe. Mag die Innerlichkeit des Wärters gegenüber der primitiven Sinnlichkeit seines zweiten Weibes betont sein, sie ist im Verhältnis zu seiner dem Seelischen entgegengesetzten, triebhaften Anlage doch nicht groß und stark genug, um zu jeder Zeit über das Tierische in ihm Sieger zu bleiben. Wenn der Dichter die erste, mehr auf seelische Gemeinsamkeit gegründete Ehe nicht stärker in den Vordergrund des novellistischen Geschehens gerückt hat, so bekundete er damit wohl, daß Thiel für eine nur geistig-seelische Gemeinschaft zu einfach veranlagt, daß das Triebhafte in ihm doch mächtiger ist als seine zu Gesichten sich verdichtende Mystik? Wie dem auch sei, mit der Wendung zum Primitiv-Sinnlichen in Lene bleibt Hauptmann jedenfalls in Sexusnähe. Die triebhafte Sinnlichkeit Thiels, die ihm durch seinen Beruf immer aufs neue möglich gemachte Verbundenheit mit der Natur, des Bahnwärters stärkstes Erlebnis, macht einen Aufstieg bis zu einem wirklich geistigen Niveau, bis zur Erhebung der Augen über eine nur körperliche Verbindung unmöglich oder nur in ganz seltenen Fällen für flüchtige Momente erreichbar. Der Held der Novelle bleibt trotz aller Versuche, ins Geistige zu stoßen und eine Verbindung von Körper und Seele herzustellen, um damit in den erotischen Bezirk zu treten, der Erde verhaftet und dem Sexus verpflichtet. Die Bindung an den niedrigsten der Liebestriebe zieht ihn von der eigenen Innerlichkeit zu der Kraftfülle und Brutalität seines zweiten Weibes. Nach den Worten des Dichters ist gegen die Zusammenstellung des Paares vom rein Äußerlichen gesehen durchaus nichts einzuwenden, ja sicherlich weniger als gegen das ungleiche erste Paar. Diese nach Außen hin erscheinende Gleichheit rückt sie in die Nähe Kielblocks, der Fischerfamilie des „Fasching", die darüber hinaus aber auch in innerlicher Harmonie lebten. Die innere Verschiedenheit der Thielschen Eheleute macht die Gegensätze umso größer und verhängnisvoller. Nicht nur, daß Lene im Gegensatz zu Thiel „die Seele abging" (V, 13), so muß er, der ruhige und insichgekehrte Mann, noch „ihre harte, herrschsüchtige Gemütsart, Zanksucht und brutale Leidenschaftlichkeit" (V, 13) mit in Kauf nehmen. Bald gerät er in eine gewisse Hörigkeit zu seinem herrschsüchtigen Weibe. Sein anfänglich mit Festigkeit entgegengesetzter Widerstand läßt allmählich nach, seine immer stärker werdende Abhängigkeit findet ihr Widerspiel in der mit Sehnsucht erwarteten Ablösung vom Dienst, äußert sich darin, daß „die stillen, hingebenden Gedanken an sein verstorbenes Weib von denen an die Lebende durchkreuzt" werden (V, 14). So kommt es mit ihm dahin, daß er „durch die Macht roher Triebe in die Gewalt seiner zweiten Frau" gerät und „zuletzt in allem fast unbedingt von ihr abhängig wurde" (V, 14). Eine Rettung aus seinem gegenwärtigen Leben in einen Bezirk des Geistes, den er im Verkehr mit der verstorbenen Frau und in der Liebe zu seinem Beruf findet, erhält immer geringere Aussichten. Vor Einbruch der Katastrophe ist seine körperliche Abhängigkeit so vollkommen, daß seine Züge bei der Erkenntnis der Brutalität seines Weibes „von einem verstohlenen begehrlichen Aufblitzen der Augen seltsam" beleuchtet werden (V, 23)[13]. „Eine Kraft schien von dem Weibe auszugehen", heißt

13) An dieser u. a. Stelle spricht Voigt (a.a.O., S. 50) von einer „gewissen Symbolik". „Wie ein lyrisches Intermezzo ist in dem Augenblick, wo Thiel den bru-

es nach diesem ersten Wetterleuchten, „unbezwingbar, unentrinnbar, der Thiel sich nicht gewachsen fühlte" (V, 23).

Nicht nur das Überwiegen des Triebhaften über das Seelische in Thiel treiben den Bahnwärter dem Sexus zu. Auch die Umwelt, das Milieu zieht ihn in erhöhtem Maße zur Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit hin. Und wenn Thiel in seine einsame Hütte flüchtet und in den immer gewaltiger und schrecklicher werdenden Gesichten eine Art Scheinwelt erlebt, dann bedeutet dies nichts anders als eine Flucht vor der Sinnlichkeit der Umwelt in die Geistigkeit einer Traumwelt, realisiert durch seine tote, zum Mysterium erhobene Frau. Diese in Träumen geborene Scheinwelt ist wiederum das Zeichen seiner inneren Ohnmacht dem Leben gegenüber. Anstelle eines zielbewußten und seinem äußeren Wesen entsprechenden Handelns tritt immer mehr ein seelisches Leiden, das durchaus seiner Mystik entspricht. Lassen wir alle Begriffe von Dämonie außer Acht: woran Thiel am meisten leidet, ist nicht irgend ein Dämon, sondern seine zu weiche und lebensunvermögende Seele, die er immer wieder zu retten versucht in die Natur, in die Spiele mit seinem abgöttisch geliebten Kinde oder in das Totenreich seiner Frau. Eine solche Seele ist dem ständigen Kampf der beiden Welten nicht gewachsen; das beweisen seine von Mal zu Mal mit größerer Heftigkeit sich wiederholenden inneren wie äußeren Krampfzustände, das zeigt auch schließlich der in seinem grüblerischen Hinbrüten verborgene Wahnsinn, der mit der Vernichtung seiner in seinem Kinde verankerten Scheinwelt aus ihm bricht. Das an dieser letztmöglichen Stelle herbeigeführte Ende verhindert die völlige Vernichtung der Seele des Mannes durch die Gewalt roher Sinnlichkeit, wie sie in der Brutalität des Weibes verkörpert ist. Legt man das Ergebnis der schrecklichen Katastrophe so aus, als Rettung des Seelisch-Geistigen vor dem Sinnlich-Sexuellen, ein Rettungsversuch, bei dem freilich beide Momente zugrunde gehen, so liegt es auch hier noch einmal nahe, von dem Weg Gerh. Hauptmanns vom Sexus zum Eros zu sprechen. Führt man aber Thiels Wahnsinn auf seine Triebhaftigkeit zurück, dann bedeutet das Ende der Novelle nichts anderes als das Freiwerden des bisher nur gebundenen Sexus, als das grauenhafte Austoben sinnlich-tierischer Komplexe. „Dieser Schluß mit der Vernichtung aller ohne jeden sentimentalen oder romantischen Einschlag verbindet diese Novelle mit dem vorausgehenden „Fasching"[14]).

Man sieht, mit eindeutiger Bestimmtheit läßt sich von Gerhart Hauptmann als dem erotischen Dichter der neueren Zeit bereits in seinem frühen novellistischen Schaffen nicht sprechen. Erst eine Erzählung wie der „Ketzer von Soana" erlaubt solches Urteil, obwohl auch hier die Ansichten geteilt sind. Schon die Gestalten des wenige Jahre nach den beiden Novellen entstandenen Dramas „Einsame Menschen" (1891) sprechen von dem „Dumpfen und Drückenden" (I, 266), das allmählich weicht, von dem „frischen Luftstrom", der aus dem 20. Jahrhundert zu ihnen hereingeschlagen ist. Sie ahnen einen neuen, vollkommeneren Zustand zwischen den Menschen, Möglichkeiten „einer neuen höheren Gemeinschaft zwischen Mann und Frau", in der nicht mehr das „Tierische die erste Stelle einnehmen wird, sondern das Menschliche" (I, 268). Was dem Dichter hier vorschwebte, war wohl eine erste Ahnung dessen, was er später

---

talen Charakter keines Weibes erkennt, die Schilderung eines Sonnenunterganges und das Vorbeidonnern des Schnellzuges eingeschoben . . .".

14) F. A. Voigt, a.a.O., S. 52.

wiederholt („Die versunkene Glocke" (1896), „Der arme Heinrich" (1902) „Und Pippa tanzt" (1906) gestaltet hat: die Möglichkeit menschlicher Gefühle weit jenseits dessen, was man allzu billig schon Liebe nennt, das Tasten über die einfachsten Begriffe von Besitz und Begehr hinaus in ein Reich, wo etwas von dem aufdämmert, was vielleicht wirklich das hohe Wort Liebe verdient [15]). Von dem nur erst Ersehnten einer neuen menschlichen Verbindung in den „Einsamen Menschen" geht es in der späten Novelle zum Erlebten und Verwirklichten. Denn „Der Ketzer von Soana" stellt die neue menschliche Liebesverbindung her, bringt die Einheit von Körper und Seele, ist ein Hymnus an den Eros [16]), der das einzig Göttliche in der Welt ist im Gegensatz zum Dogma des kirchlichen Christentums.

Künden schon vorher einzelne Werke Hauptmanns von einem neuen Lebens- und Liebesgefühl, so wird doch gerade der „Ketzer von Soana" aus einem gewaltigen, geistig und seelisch schon lange vorbereiteten [17]) Erlebnis zum tiefinnerlichen Bekenntnis der neuen Lebenslehre und gewinnt damit die leuchtende Schönheit und satte Fülle. „Im Jahre 1907 traf endlich das große Hellas-Erlebnis den nunmehr schon im 45. Lebensjahr stehenden Dichter", berichtet F. A. Voigt [18]). Es erschließt sich auf dieser Reise nach Hellas Hauptmann die „heidnisch-mythische Naturauffassung, die der primitiv und zugleich expressionistischen Naturauffassung näher steht als dem naturwissenschaftlichen Weltbild der Aufklärung, und es erschließt sich ihm damit zugleich der moderne Begriff von der Antike, der sie sowohl realistisch-psychologischer wie dämonisch-rauschhafter erfaßt als das bisher im 19. Jahrhundert der Fall war" [19]). Eine Studienreise im üblichen Sinne beabsichtigte Hauptmann auf keinen Fall [20]). Die Geschichte, ja selbst die archäologischen Denkmäler haben für ihn nur mittelbare Bedeutung. Sein Ziel war es, die „Totalität des griechischen Seins zu erleben" [21]). Aus den mannigfachen Eindrücken heraus entstand im unmittelbaren Anschluß an die Tagebuchaufzeichnungen der „Griechische Frühling" (1907). Schon „Griselda" (1909) ist aus dem Landschaftsbild und Naturerlebnis von Hellas gestaltet: wie eine Erdgöttin, wie die mit primitiv-mythischer Denkweise als Weib aufgefaßte sommerliche

---

15) Vgl. Paul Fechter, a.a.O., S. 150 und weiter führt derselbe aus: „In der Versunkenen Glocke wird das Thema zuerst voll angeschlagen; dann nimmt es mit der entscheidenden Wendung der Arme Heinrich auf — und das Glashüttenmärchen von Pippa gibt als krönenden Abschluß und Zusammenfassung der Erkenntnisse vom Wesen des männlichen und weiblichen Fühlens den spielenden Mythos der Liebe überhaupt".

16) Vgl. Paul Fechter, a.a.O., S. 132 und F. A. Voigt, Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerh. Hauptmanns, Breslau 1935, S. 85. Voigt gibt einen Überblick über die Erlebnisse des Dichters, die der Reise nach Griechenland vorausgingen und durch welche ihm Griechentum und Antike lebensnah und greifbar wurden. Solche nicht unmittelbaren Erlebnisse sind die Schriften Hölderlins und Nietzsches, das Werk Max Klingers, sind aber auch die vielen Bände antiker Schriftsteller, die der Dichter besaß und eingehend gelesen hatte. „Nie aber darf man vergessen", fährt Voigt fort, „daß die literarische Seite nicht ausschlaggebend für ein Erfassen der Antike geworden ist, daß der Weg dorthin ihm durch das Erleben der Natur und der Erde selbst gewiesen wurde". Dazu vgl. auch Hans Naumann, a.a.O., S. 43.

17) In „Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerh. Hauptmanns".

18) a.a.O., S. 52.

19) Hans Naumann, a.a.O., S. 44.

20) F. A. Voigt, a.a.O., S. 64.

21) F. A. Voigt, a.a.O., S. 64.

Natur ist die Magd und Bäuerin Griselda gezeichnet und erinnert schon an jene „Männin" aus dem berauschenden Schlußgesang des Ketzers[22]). Zunächst sollte der Ketzer ein hohes Lied auf diese „Männin", diese „Menschin", die „Syrische Göttin"[23]) — und das war der geplante Titel der Novelle — die „Sünderin, die mit Gott zerfiel, um sich ganz dem Menschen, dem Manne zu schenken" (VII, 481), sein, bis dann an ihre ursprüngliche Stelle als das Urprinzip alles Seins Eros tritt[24]), die Geburt der Liebe im Manne Inhalt der Erzählung wird.

Das Thema der Novelle ist, moralisch betrachtet, der Sündenfall eines Priesters, der Bruch mit dem Keuschheit fordernden Dogma der Kirche; ästhetisch und psychologisch gesehen, der Weg eines naturfernen, vergeistigten Asketen zum lebensnahen, berauschten Eroskünder oder mit den Worten Ludovicos: der Weg eines unnatürlichen Menschen zu einem natürlichen, eines gefangenen zu einem freien, eines zerstörten und verdrossenen zu einem glücklichen und zufriedenen (VII, 388). Hans Naumann begreift diesen Wandel des Priesters von einer mehr zeitgeschichtlichen als rein menschlichen Seite: „Es handelt sich um die Rückkehr zur großen Unmittelbarkeit so oder so, um jenes Vorwärts zur Natur und natürlichen Güte, zu jener Wandlung, vor der die Masken und Ängste des Jahrhunderts selber, vor denen man flieht, wie Tolstoi floh, wie Emanuel Quint floh, und wie nun auch dieser junge Priester flieht, gleichfalls in die Einsamkeit der italienischen Alpenwelt, zum Gutsein und Natürlichsein"[25]). In Versuchung und von seinem Wege ab gerät der Priester bei einer durch Pflicht und Zufall veranlaßten Bergfahrt zu der blutschänderischen Familie der Scarabottas, die er der Kirche und Dorfgemeinschaft zu retten beschlossen hat. Bei dem ersten dieser priesterlichen Erlösungsgänge wird er halb unbewußt in den Rausch des Frühlings hineingezogen, und als er, innerlich gelöst und der Schönheit der Natur zugänglich gemacht, das schöne Menschenkind in der für ihn noch vorher bestehenden Sündenwelt erblickt, wirkt dieses Erlebnis in dem nun einmal geweckten Gefühl weiter. Wie ihn, den Gelehrten, den Stubenmenschen, zum ersten Mal die Natur des Hochgebirges überwältigt mit Sonne, Almengrün, Hochwind und Herden, so auch überfällt ihn die Leidenschaft der neu erwachten Natur, der frühlingshafte Eros mit Übergewalt. „Die Natur kommt der sinnlichen Empfänglichkeit des Menschen entgegen. Sie selbst gibt mit

---

22) Vgl. Hans Naumann, a.a.O., S. 44.

23) „Überall in den Werken dieser späteren Epoche", berichtet Voigt (a.a.O., S. 58 ff.), „erscheint als das weiblich-gebärende und schaffende Prinzip bei Hauptmann gern eine Gestalt aus der orientalischen Mythologie . . ." Hier im Ketzer ist es die syrische Göttin und auch Isis, mit der Agatha verglichen wird (S. 439); in der „Insel der großen Mutter" ist es eben die Magna Mater. „In pantheistischer Auffassung werden alle drei als gebärende Mütter mit der Erde in Eins gesetzt und als übermächtige Schicksalsgöttinnen gefeiert. . . .Diese religiösen Vorstellungen legte Hauptmann seinem Werke zugrunde oder setzte sie bereits voraus". Voigt stellt neben diesen religiösen Vorstellungen des spätantiken Synkretismus literarische Reminiszenzen aus Longos' Roman „Daphnis und Cloe" fest, wenn er auch die Abhängigkeit Hauptmanns von dem antiken Romantiker nicht zu hoch eingeschätzt wissen will. „Die Übereinstimmungen sind belanglos und äußerlicher Art. Aus dem antiken Idyll wird bei dem modernen Dichter der gewaltig brausende Lobgesang der dionysischen Ekstase".

24) Vgl. F. A. Voigt, a.a.O., S. 84.

25) a.a.O., S. 209.

ihrer üppigen Fruchtbarkeit den Rahmen für die Begegnung zweier aufeinander wartender Menschen“ [26]). „Im allgemeinen“, wird im Anfang der Novelle gesagt, „ist der Naturſinn, der Sinn eines italieniſchen Prieſters für die Schönheit der Landſchaft nicht ſonderlich“ (VII, 403). Es iſt daher pſychologiſch fein beobachtet, wie das Naturerlebnis auf einen Menſchen wie Francesco wirken mußte, der infolge ſeiner Jugend und ſeines Berufes nicht mit einer echten und aufgeſchloſſenen Seele der Natur begegnet. Was Francesco auf dieſem erſten Berufsgange erlebt, iſt „äußerlich nicht der Rede wert“ (VII, 421). Er ſpürt nur, daß von innen heraus eine Wandlung in ihm vorgeht, ohne über den Umfang dieſer Veränderung ſo recht Beſcheid zu wiſſen. „Es iſt, als ob er ein neues Organ gegenüber der Natur gewonnen hätte, ihre Geheimniſſe zu erlauſchen“ [27]). Der einmal im Erwachen ſtehende Menſch findet nicht mehr in den „gedankenloſen Frieden ſeines Daſeins“ (VII, 421) zurück. Er ſelbſt führt ſeine Verwandlung nicht ſo ſehr auf ſein Erlebnis der Natur der Bergwelt zurück als vielmehr auf die Berührung des „hölzernen Gegenſtandes, jenes Alräunchens, das er dem ſtruppigen Hirten entriſſen“ (VII, 422). Auf den ſonſt ſo Klaren und in ſeinem Innern Ungetrübten blickt nun als „leibhaftiger Satan das höchſt unſaubere Satyrſymbol“ (VII, 423) herab. Bezeichnend für den aus ſeinem ſeeliſchen Gleichgewicht Geworfenen, daß ſich bei der Überreiztheit ſeines Inneren Sinneseindrücke von ungeſunder Phantaſie bilden. „Die ganze Natur“, beichtet Vela ſeinem Amtskollegen, „rauſcht, brauſt und donnert . . . ein ungeheures Phalluslied . . ., durch gewiſſe Formen der Rinde der Bäume . . . werde ich an Teile des corporis femini erinnert“ (VII, 424). Durch dieſe beiden Erlebniſſe, das der Natur und das des jungen in Sünde geborenen Weibes, denen ſich noch als drittes das Erlebnis des heidniſch-dionyſiſchen Phalluskultes zugeſellt, das dem Erosbegriff dieſer Novelle ſeine antike Färbung verleiht, wird der Ketzer ſeiner dogmatiſchen Begriffswelt entfremdet und der lebensvollen Welt des Eros genähert. Nachdem er in der Natur heimiſch und ſehend geworden, wird ſeine Wandlung durch ein künſtleriſches Erlebnis weiter geführt, indem er an einer Plaſtik die Herrlichkeit des nackten weiblichen Körpers begreifen lernt. Es ſchließt ſich der Ring der Erlebniſſe, als der nun Liebende an der kalten Plaſtik eine ſcheue Liebeshandlung vornimmt, die Agata zugedacht iſt, als im Anblick der Marmorfiguren im milden Licht einer Mondnacht Francesco die drei weißen Geſtalten der ſchönen Töchter des Marqueſe mit dem Bilde der jungen Hirtin auf der Alpe von Santa Croce verſchmelzen.

Eros, Eros! ruft Francesco-Ludowico begeiſtert beim Anblick der im Spiel kämpfenden Böcke dem Dichter zu. Und unter dem Zeichen des Eros ſtehen alle ſeine Erlebnisſtufen, ob es ſich um das Erlebnis der Natur oder das der Antike (verſinnbildlicht durch den Marmorſarkophag), um das der Kunſt oder das des Weibes handelt. Im Zeichen dieſes Gottes ſteht ſein ganzer Wandlungsgang, den wir nur kurz andeuten konnten. Er ſelbſt als Prieſter, als chriſtlicher Seelenhirt, verleiht durch ſeine Geiſtigkeit und Seelenhaftigkeit ſeinem Liebesgefühl das Eroshafte und Erosverbundene. In ſeiner Miſchung von Geiſt und Körper, von Seele und Trieb, liegt keine Möglichkeit zum Serus, wenn auch bei der Gegenſätzlichkeit ſeiner alten und ſeiner

---

26) Erwin Langner, Die Religion Gerh. Hauptmanns, Tübingen 1928, S. 37.
27) Erwin Langner, a.a.O., S. 39.

neuen Lebenshaltung zunächst sein Liebesgefühl in einen Rauschzustand ausartet, der seine Seele überströmt. Wie weit Francesco vom Sexus entfernt oder wie nahe er in jedem Augenblick seines Liebesweges dem Eros ist, das beweist sein Wunsch zur Schöpfung und zum Schaffen, sein Streben nach Dauer der Liebesgefühle. Das Gegenteil wäre die Gier nach sexuellem Genuß, das Genügen an der Flüchtigkeit irgendwelcher körperlicher Liebesfreuden. „Die zeugende Macht ist die höchste Macht, die zeugende Macht ist die schaffende Macht, Zeugen und Schaffen ist das gleiche" (VII, 387), erklärt Ludovico, der Held des Rahmens der Erzählung, dem Dichter. Und Francesco ringt mit Gott, „ihn in das heilige Schöpfungswunder wie in den brennenden Kern des Lebens einzuführen" (VII, 445). „Lege mir nicht eine fertige Schöpfung in den Schoß, o Gott" fleht der Priester, ehe er der Ketzer von Soana wird, „sondern mache mich zum Mitschöpfer" (VII, ebenda). In der Liebesstunde mit Agata, auf der seligen Insel im Strombette der reißenden Savaglia, geht sein Wunsch, Schöpfender und Zeugender zu sein, in Erfüllung. Der Wille zum Schöpfen und Schaffen hebt seine Liebesnacht über bloßen Genuß und Trieb, über Nur-Körper und Ausschweifung.

Seiner Körper-Seele-Verbundenheit ist als ebenbürtige Partnerin die jungfräuliche Hirtin in ihrer Weib-Mütterlichkeit an die Seite gestellt. Mann und Weib sind im Liebesakt einander Stellvertreter Gottes, der ewig schöpferischen Kraft. In Agata ist Francescos Sehnsucht, sein neues und doch altes Evangelium zur Erscheinung verdichtet. Mitten in dem bachantischen Rausch bewahrt sie ihre Lieblichkeit, bleibt sie menschliches Symbol der werdenden Schöpfung, Bild aller Mütterlichkeit. Langner[28]) spricht von der „hohen Würde", die der Dichter dem Weib als Mutter zollt: „Das Weib wird nicht um ihrer selbst willen geehrt, sondern als Erweckerin schöpferischen Lebens". Schon beim ersten Gottesdienst, den der Priester zur Reinigung der sündhaften Familie abhält, verschmilzt ihm das Bild Agatas mit dem der heiligen Mutter Gottes. Ihr, deren Haupt zugleich „Süße und Bitterkeit, Schwermut und Heiterkeit" (VII, 438) atmet, ist Francesco rettungslos auf Tod und Leben verfallen. Ein durch Naumann[29]) angeregter Vergleich mag an dieser Stelle zwischen dem „Ketzer von Soana" und dem „Tod in Venedig" gezogen werden. Wenn dieser Francesco „mit seinem gewissenhaften, äußeren und inneren Ordnungsinn und seinem Bedürfnis nach übersichtlicher Akkuratesse und Sauberkeit" schließlich zu einem „vollständig willenlosen und ohne Agata vollständig leblosen Opfer des Eros gemacht wird" (VII, 478), so könnte dies wortwörtlich auch von Gustav von Aschenbach gesagt sein; zugleich aber wird doch der Held der Hauptmannschen Novelle anders als Gustav Aschenbach, aus Chaos, Zerrüttung und Tod herausgeführt zu einer mächtigen Ausweitung seiner bis dahin eng begrenzten Persönlichkeit. Bleibt des Ketzers Wesen nach seinem Erwachen nicht einseitig gebunden in Sinnlichkeit und Triebhaftigkeit, sondern aufgespalten und erhoben in seine frühere Geistigkeit und seine nun neben dieser waltenden Körperlichkeit, so ist auch das Wesen dieser mädchenhaften Frau zugleich Madonna und Isis, Mutter und Weib, Seele und Körper. Diese glückliche Mischung in bei-

28) a.a.O., S. 54.
29) a.a.O., 209/10.

den verhindert ein wahlloses körperliches Ausschweifen wie ein nur seelenhaftes Schwärmen. So vollziehen sie ihre Vereinigung als höchsten Liebesakt im „glücklichsten Ort im Paradies" (VII, 470), nicht mehr als Francesco und Agata, nur noch als Adam und Eva. Dem ersten Menschenpaare gleich steigen sie tiefer und tiefer in der Fülle der sündenlosen Schöpfung in das köstlichste Wunder der Weltstunde, schreiten sie der unbekannten Schöpfung, dem letzten Mysterium zu (vgl. VII, 469/70). Doch weit mehr als Schöpfung ist ihm, dem Erosrufer, seine Liebe: „Nahe sein bei Gott", „geborgen sein in ihm, vergessen der eigenen Persönlichkeit" (VII, 472). Das Erlebnis der Schöpfung macht ihn zum Künder seines Glaubens, eines Glaubens freilich, der nicht mehr von den Blättern eines Buches stammt, der vielmehr durch „Gras, Kraut und Blumen aus der Erde geflossen oder mit dem Licht aus dem Mittelpunkt der Sonne herabgeflossen kam" (VII, 433), und eines Glaubens, der wenig mit dem gemeinsam hat, den er früher gelernt und gelehrt hatte. Sein Evangelium ist die Botschaft eines Hirten, aber keines Seelenhirten mehr im christlichen Gewande mit himmelwärts gerichteten Blicken, dessen Zeichen das Mitleid ist. Jetzt ist er ein göttlicher Eumaios, dem die Böcke und Schafe anvertraut sind, dessen lebensvoller und erdnaher Eros kein christliches Mitleid kennt, dessen panische Liebe in der Frau Erfüllung sucht und findet. Auch das Zeichen wandelt sich, unter dem sein Hirtenamt steht. Das Kreuz weicht dem an Ansehen und Bedeutung wachsenden Symbol des Phallusdienstes.

Mit der Einbeziehung dieses heidnisch-antiken Kultes wird der Liebesgedanke erneut und eindringlich in den Bezirk des Eros verwiesen. Eros ist dem Dichter nicht allein die Liebesbeziehung von Mann zu Weib, Eros wird zur Offenbarung des Lebens, wird zur zeugenden Gottheit [30]). Da Hauptmann im Christentum den schöpferischen Geist des Lebens vermißt, greift er zur Antike, zum heidnisch-mythischen Dionysos-Kult. „Entscheidend für sein Erleben der Antike ist es, daß auch bei ihm wie bei Nietzsche die apollinische Seite des Griechentums hinter der dionysischen zurücktritt" [31]). Dort findet er die Verbindung von Religion und reiner Sinnlichkeit, von Religion und Lebensbejahung, von Religion und Natur. In dem beglückenden Rausch bacchantisch-dionysischer Naturempfindung und Naturfrömmigkeit ist der Ausdruck geschaffen für die höchste Steigerung schöpferischen Lebens, wie es der Priester im Liebesbunde mit der jungfräulichen Hirtin erlebt. Des Ketzers noch unbewußte Beschäftigung mit dem an dem Fruchtbarkeitssymbol haftenden Liebeskult wächst schließlich ins Bewußtsein, ins grauenhaft Gigantische in seinem schweren und furchtbaren Traum. Die Erlebnisgrundlagen dieses Traumes erinnern noch einmal an Thomas Manns Helden, an Aschenbachs Traum. Nur mit einem vielleicht sehr wesentlichen Unterschied, daß nämlich Francesco nur Zeuge des grausamen Mysteriums bleibt, daß er nicht teil hat wie Aschenbach an diesem „unbarmherzigen und tierischen Dienst" (VII, 446). Auch der Höhepunkt des Traumes liegt nicht in rasender und aufpeitschender Erregung, in der alles verzehrenden Wildheit und Geilheit des Phallusdienstes; das Besondere seines Traumes sind die schweigend ertragenen Qualen der schauervollen Lust, die beinahe erhabene Feierlichkeit, mit der der tödlich ausgehende Rausch von den im Liebesakt Sterbenden begangen wird.

30) Vgl. Erwin Langner, a.a.O., S. 54.
31) F. A. Voigt, a.a.O., S. 52.

über den als Symbol zu wertenden hölzernen Götzen des struppigen Hirten oder den schreckensvollen Traum des Ketzers hinaus, ist die Novelle reich an anderen symbolhaltigen Gegenständen. Der Strahlenkraft des Eros ähnlich ziehen die großen, braunen Fischadlerpärchen im geistigen und bildlichen Sinne ihre einrahmenden und zusammenfassenden Liebeskreise. Als Symbole aller Liebes- und Werdekraft schweben sie, immer höher und höher kreisend, in reinen Atherhöhen über den Ereignissen in die „befreite Unendlichkeit des Raumes" (VII, 401). Während diese dem Himmel zustreben, Francescos himmlisches Liebesgefühl gleichsam symbolisierend, bleibt ein anderes Symbol, der antike Marmorsarkophag, dessen Ornamentfries einen Bacchantenzug und hüpfende Satyrn darstellt, infolge seiner Schwere und Gebundenheit der Erde zugewandt. Fischadler und antike Skulptur, himmlische und irdische Liebe, Unendlichkeit und Diesseitigkeit, das ist der Wert dieser beiden Symbole, deren die Erzählung weitere birgt.

Der Kreis bliebe lückenhaft und offen, könnten wir, nachdem Gerh. Hauptmann an die Grenze von Naturalismus und Neuromantik gestellt und eine Novelle wie der „Ketzer von Soana" in unsere Betrachtung mit einbezogen wurde, nicht die Verbindung zur Neuromantik aufweisen. Ein solches Schließen des Kreises läßt noch einmal den Weg zum Eros erkennen und sucht andere Deutungen des Endes der Novelle zu widerlegen. Vergänglichkeit und Unendlichkeit, Verschmachten im Genuß und Die-Welt-und-Gott-finden-im-Weib, sind die Zeichen, unter denen Francescos Liebesnacht steht. Mitten im überirdischen Rausch des Genusses empfindet der Jüngling „den stechenden Schmerz der *Vergänglichkeit*, im Genusse des Besitzes die Qual des Verlustes" (VII, 473). Wir werden später bei Ricarda Huch noch sehen, wie ein in höchster Liebesglückseligkeit aufkommendes Vergänglichkeitsgefühl die Liebesgemeinschaft vollkommen zerstört, ja zu Mord und Sünde führt. In solchem Augenblicke der Erkenntnis ist es Francesco, „als wollte er einen Becher des köstlichsten Weines austrinken und einen ebenso köstlichen Durst löschen; der Becher aber würde nie leer, während der Durst trotzdem nie gelöscht würde" (VII, 473). Die Bitterkeit solchen Gefühls läßt ihn nicht den nie versiegenden Kristall zerbrechen, wie Fra Celeste, der Held Ricarda Huchs, es in seiner Wildheit nicht anders kann; er trinkt das köstliche Naß, und lebenbejahend wie er geworden ist, vernichtet ihn nicht solche Ohnmacht der Vergänglichkeit der Erscheinungen gegenüber; nach wenigen Augenblicken wird er frei für das andere Gefühl, für das Gefühl der *Unendlichkeit*, der Einheit, des Einsseins mit Gott und der Welt. In diesem Finden seiner Selbst ist ihm Agata nicht mehr Weib, sie ist ihm Göttin geworden. „Ihm war, als habe er etwas Verlorenes, etwas Verborgenes, ohne das er ein Krüppel gewesen war und mit dem er sich jetzt zur *Einheit* verbunden hatte, wiedergefunden. . . . Er wünschte sich in den Kern der Welt und das Ohr unter die magdlichen Brüste gedrückt, hörte er glückselig schaudernd das Herz der Welt pochen" (VII, 473/74). Wenn wir dieses Liebesgefühl als durchaus romantisch bezeichnen müssen, dann bleibt für eine andere Auslegung, die von einer lyrischen Verhüllung des Sexus wissen oder den Ausgang der Novelle als hohes Lied des Sexus bezeichnen will[32]), kein Raum. Der Schluß der Erzählung führt nicht nach anfänglicher Erosnähe doch schließlich zum Sexus, wie es nach Fechters Deutung den Anschein hat; die Liebeshaltung bleibt, von Überspitzungen der sinnlich-körperlichen Liebesnacht ab-

32) Vgl. Paul Fechter, S. 134.

gesehen, im Reiche des Eros. Das in Francescos Liebesseligkeit sich mischende Vergänglichkeitsgefühl, das ihm die Nichtigkeit des Sinnenglücks für kurze Zeit zur Einsicht bringt, wird uns von nun an in vielen Novellen der neuromantischen Dichter begegnen. Hauptmanns Held überwindet durch seine Bindung an die Natur und durch seine erst erwachte Lebensfreude bald diese Bitterkeit, und das hebt ihn über den noch über seine Liebesgefühle reflektierenden neuromantischen Menschen. Das Besondere an Gerh. Hauptmanns Haltung ist, daß sich sein Held Francesco diesem Vergänglichkeitsgefühl nicht willenlos und für alle Zeit hingibt. Und was ihn darüber hinaus vor den anderen, naturalistischen wie neuromantischen Gestalten auszeichnet, ist das Gefühl der Unendlichkeit, des Naheseins bei Gott. Diese Verbindung von Liebe und menschlicher Einheit, von Liebe und Gott und Universum, eine Mischung, die den Menschen aus reiner Körperlichkeit löst, werden wir bei Arthur Schnitzler, dem nächsten Dichter unserer Betrachtung, vergeblich suchen. Erst Ricarda Huch läßt wieder ähnliche Melodien erklingen.

# Arthur Schnitzler.

Während sich bei anderen und wohl auch größeren Dichtern verschiedene Erlebnis- und Motivsphären durchkreuzen, lag, wie wir sahen, das novellistische Schaffen der naturalistischen Dichter, vornehmlich das M. G. Conrads, Karl Bleibtreus und Hermann Conradis, allein in der Sphäre des Serus. Auch Arthur Schnitzlers Werk kreist nur um diese „eine einzige, freilich labyrinthisch-weite und labyrinthisch-wirre Sphäre“ [1]). Wie es bei ihm zu der durchaus abzulehnenden und anscheinend irgendwie bewußten Einseitigkeit in der Darstellung rein physischer Liebesverhältnisse kommt, klärt erstens die Tatsache seiner jüdischen Abstammung, zweitens seine Tätigkeit als Arzt und drittens seine Weltanschauung und die seiner österreichisch-wienerischen Umwelt der Vorkriegszeit. Mit gutem Recht ließ sich über Schnitzlers „nihilistisches Weltbild“ [2]) eine zwar tiefschürfende, aber nicht immer voll zur Wertung kommende Arbeit schreiben; bietet sich doch gerade bei der Betrachtung von Schnitzlers Werk auf Schritt und Tritt immer wieder dieselbe destruktive Erscheinung: verzweifelte Todesfurcht und unfruchtbares Genießen, völlige Absonderung des Einzelnen von jeglicher Gemeinschaft, mag es Volk, Staat oder Nation sein, und Leben in Wunsch und Traum, fern aller Wirklichkeit, Leben ohne Ziel und Sterben ohne Sinn. Das alles entspringt dem Grundgefühl „eines jede echte Lebensäußerung bis auf die Verzweiflung verzehrenden Nihilismus“ [3]), dem Schnitzler als jüdischer Mensch von vornherein nahesteht. Dieser Nihilismus, den Blume [4]) als „Unfähigkeit“ bezeichnet, „einen letzten verpflichtenden, den Einzelnen bindenden Wert anzuerkennen“, ist freilich keine Erscheinung, die sich auf Schnitzler allein beschränkt, sondern die typisch ist für den allgemeinen Zustand der Vorkriegsepoche überhaupt [5]).

Es liegt hier nahe, Schnitzlers nihilistische Weltanschauung mit dem pessimistischen und verneinenden Lebensgefühl der naturalistischen Dichter zu vergleichen. In beiden Fällen stellen wir eine äußerlich etwa ähnliche Haltung fest, und doch verbirgt sich hinter dieser beide Mal ein ganz verschiedenes Bekenntnis, das die Träger tief voneinander scheidet. Der naturalistischen Verneinung, und das haben wir immer wieder deutlich zu machen versucht, liegt ein lebensvoller, tatkräftiger Wille zum Dasein zugrunde. Naturalistischer Pessimismus ist letzten Endes niemals Selbstzweck, niemals Lebens-

---

1) Josef Körner, „A. Schnitzlers Gestalten und Probleme“, Wien 1931, S. 13.

2) Bernhard Blume, „Das nihilistische Weltbild A. Schnitzlers“, Phil. Diss. Stuttgart 1936. Wie wenig Blume das an Schnitzlers Werk Abzulehnende herausstellt, mag nur folgender Satz beweisen: Auf S. 72 heißt es: „In dem Maße, in dem Schnitzler aufhört, sich mit seinen Figuren zu idealisieren, indem er die Wortführer seiner eigenen seelischen Verfassung aus seinem Werk zurückzieht, verliert dies Werk an unmittelbarem Bezug auf seinen Schöpfer und gewinnt an objektiver Weite, an Lebensgehalt, an Weltgültigkeit“.

3) Blume, a.a.O., S. 3.

4) a.a.O., S. 3.

5) Mit einem anderen Temperament, mit einer anderen Einsicht, mit einer anderen seelischen Färbung, leidend oder höhnisch, haßerfüllt oder klagend, haben Thomas Mann, Wedekind, Strindberg, Trakl ähnlichen Grundgefühlen Ausdruck gegeben. Vgl. Blume, a.a.O., S. 3.

grundsatz, wie eben bei Schnitzler, sondern immer und stets nur Mittel zum Zweck: Kritik an den sozialen Zuständen, Vernichtung der bestehenden Verhältnisse, die der naturalistischen Jugend Zeichen des Morschen und Brüchigen, mit anderen Worten Zeichen des Alters sind. Die Bestimmung des Daseins ist den Naturalisten nicht Vergehen und Versinken, Untergang und Verfall, sondern Aufbau und Zukunft, ein neues Sein und ein neuer Mensch, der Übermensch Nietzsches und Conradis. Das ist eine durchaus nordisch-deutsche Haltung, zunächst mit dynamisch-revolutionärem Schwung alles abzulehnen, wenn nicht gar einzureißen, um auf den Trümmern das Neue und Werdende zu schaffen, zum Gestalten und zur Tat zu schreiten. Hier sehen wir die Kluft, die Schnitzler von den Naturalisten und die ihn besonders von uns heute mehr denn je trennt. Ausdruck dieser jüdisch-nihilistischen Haltung ist das immer gleiche Bekenntnis zur Verneinung, einer Verneinung, die nicht aus der Fülle einer überschäumenden Lebenskraft, sondern eben aus Mangel an dieser, aus innerem Verfall und Nichtbestehen irgendwelcher überpersönlicher Begriffe und Bindungen geboren ist. Am deutlichsten läßt sich der Unterschied der beiden Strebungen im metaphysischen Raum, auf dem Gebiete der Religion, nachweisen, weil dieser die Naturalisten genau so fern stehen wie Schnitzler, sieht man von feineren Unterscheidungen ab. Der Sturm- und Drangmensch der 80er und 90er Jahre setzt den Übermenschen, das Genie, den Künstler als „Zukunftsgestalter der Menschheit" an die Stelle Gottes; also ein Produkt seiner eigenen Willensäußerung und Kraftentfaltung. Und was setzt Schnitzler an Stelle des Verlorenen in seine entgötterte Welt? Den flüchtigen Augenblick einer äußerst schwermütig ertragenen Schönheit als die höchstpersönliche Angelegenheit eines ästhetisierenden Dekadent; also nichts Ueberpersönliches, Uebersinnliches, nichts, was seiner geschlechtsbedingten Einstellung zur Welt nicht entspräche.

Die völlige Isolierung des Einzelnen nicht nur von jeder Gemeinschaft, sondern in gleicher Weise auch von Verwandten und Bekannten, das unumschränkte Vorhandensein nihilistischer Lebensäußerungen im Werk Schnitzlers macht es begreiflich, warum die Gefahr des Verlustes der eigenen Freiheit, der Gedanke, über der Sorge um den anderen etwas zu versäumen, seine Gestalten zu kalten, herzlosen Menschen macht, die dann vor ihrem Ende mit Erstaunen und unsäglichem Leid ihre grenzenlose Verlassenheit feststellen. Schnitzler wie auch seine Menschen sind in keiner Weise zu einem echten und tiefen Mitleidsgefühl fähig. Denn mit welcher Nüchternheit und Sachlichkeit betrachtet er nicht mitleidlos und darum echt jüdisch das Gebaren solcher Menschen, die wie Felix in „Sterben" (1892) den Tod zu einer genau festgesetzten Stunde zu erwarten haben oder — und das ist nichts anderes als Grausamkeit — die immer den Henker neben sich wissen und jeden Augenblick den tödlichen Streich erwarten wie der junge Mann aus dem frei erfundenen Opernlibretto im „Weg ins Freie" (1908, Erz. III, 309) oder der Verräter Mariscotti im „Schleier der Beatrice" (1900).

Schnitzler geht vom Naturalismus aus; er treibt die exakte Art der Beobachtung, wie sie die konsequenten Naturalisten übten, nur gewissermaßen auf anderem Gebiete auf die Spitze. Das beweist auf Schritt und Tritt die mit peinlicher Genauigkeit vorgenommene seelenspaltende Analyse, das kühle Zerfasern und Zergliedern menschlicher Seelenzustände. Schon als Arzt wird er auf vertiefte Seelenkunde hingelenkt; nun wendet er diese theoretische Kenntnis auch auf seine Dichtung an und kann darüber hinaus auch den starken Einfluß Freuds und seiner Schule nicht verbergen. Und wie-

derum charakteristisch für seinen Beruf wie für sein Blut sind die Gestalten, die er mit einer im Einzelnen oft meisterhaft beherrschten und überraschend genauen Beobachtungsgabe erfaßt. Allerdings gehören die überwiegend klinischen und ans Pathologische streifenden Fälle, die an Neurosen und Wahnvorstellungen leidenden Dekadents mehr in die Pflege des Seelenarztes als in das Reich der Dichtung. Vergebens suchen wir bei ihm den unkomplizierten, gesunden Menschen des Volkes, den Bauern und Soldaten, den Handwerker und Arbeiter, wie sie in unserer heutigen Dichtung mit Vorliebe dargestellt werden. Es handelt sich bei Schnitzler immer nur um Menschen, die mit dem Leben und der Liebe spielen [6]), die nicht mitten in das Leben und seine Mühen und Sorgen hineingestellt werden, sondern die über ihm zu stehen wähnen, mehr um Menschen des Luxus als um solche der Arbeit und der Tat [7]). Immer tritt ein bestimmter Menschenschlag auf, der des Wiener Lebemannes; immer schwebt um alles jener „unerklärliche Wiener Zauber, gemischt aus Müdigkeit, Blasiertheit, Liebesleidenschaft, sentimentale Schwärmerei und Hang zum Wohlleben" [8]), wie er sich auch in den Schöpfungen Hofmannsthals und seiner Freunde niederschlägt. Verschleiert wird dieser krankhafte Zustand seiner Welt und ihrer Gestalten nur durch ein wirkliches ästhetisches Können und durch eine gewisse Einbettung eben in jene liebenswürdige Weichheit des Wienertums der Vorkriegszeit, die uns freilich nichts mehr gibt und die wir ablehnen. Doch überrascht in dieser Kunst bei allem weltanschaulich Brüchigen und Hohlen immer wieder die leichte, geradezu gefährliche Eleganz und Schmiegsamkeit der äußeren Form und Sprache, die Schnitzler nicht umsonst die Bewunderung der Gesellschaft seiner Zeit eingetragen und ihn gleichsam zum Modedichter vor und nach dem Weltkriege gemacht hat. Gefährlich aber auf jeden Fall ist die Leichtigkeit und Verantwortungslosigkeit, mit der diese Dilettanten des Lebens und der Kunst an dem eigentlichen Sinn des Daseins vorbeileben, indem sie sich in ein Land des Traumes und der Unwirklichkeit retten, hinter dem das Nichts, der restlose Verfall und der vernichtende Zusammenbruch jener ganzen Epoche heraufdämmert.

War es erforderlich, die äußere Umgebung und das Milieu, in dem Schnitzlers Werk atmet, wie auch das „nihilistische Weltbild", aus dem heraus erst Mensch und Dichter zu verstehen sind, mit ein paar Andeutungen lebendig werden zu lassen, so gilt es nun, aus diesen Grundtatsachen auch zu erklären, warum Schnitzler zu jeder Zeit und mit so absoluter Einseitigkeit und unerbittlicher Folgerichtigkeit das menschliche Liebes- und Geschlechtsleben zum Haupt- und Mittelpunktsproblem seines gesamten erzählenden und dramatischen Schaffens erhoben hat. Für den Menschen des Nihilismus, für Schnitzlers Menschen, dem alle Werte abhanden gekommen sind, der an nichts mehr glaubt und keinen Kampf, sondern nur das Ende kennt, gibt es nur ein Unbezweifel-

---

6) „Wir wissen nichts vom anderen, nichts von uns; wir spielen immer, wer es weiß, ist klug" (Paracelsus, Th. II, 57). In einer solchen Äußerung manifestiert sich der radikale Verzicht auf eine Sinngebung des Lebens. Vielmehr imponiert Schnitzlers Menschen jene „großartige Frivolität, die das ganze öffentliche Leben als ein amüsantes Spiel betrachtet . . . und der die Menschen vollkommen gleichgültig bleiben". (Weg ins Freie, Erz. III, 42) vgl. B. Blume, a.a.O., S. 51—56.

7) Vgl. Hans Naumann, a.a.O., S. 73.

8) Wolfgang Stammler, Die deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart, Breslau, 1927, 2. Aufl., S. 60.

bares: das Nicht-Sein [9]). Diese geradezu krankhafte Furcht vor dem Tode bestimmt entscheidend die Haltung der Menschen Schnitzlers zum Leben; „ihr ganzes Lebensgefühl orientiert sich im Grunde an der Vorstellung des Todes" [10]). Bereits mit dem Titel seiner ersten Novelle kündigt sich das Grundthema seines Schaffens an: es heißt „Sterben" (1895). So entsteht fortwährend eine eigentümliche, ganz unnaive Lebensbejahung [11]), deren eigentliche Wurzel die Angst vor dem Tode ist [12]). Aus dieser ständigen Todesangst fliehen Schnitzlers Menschen in das Leben, und da das Leben sich am stärksten in der Liebe offenbart, taumeln sie von „Liebelei" zu „Liebelei", ewig von der freilich utopischen Hoffnung getrieben, für Augenblicke wenigstens das Ende zu vergessen und das Leben zu halten. Sich dem Leben und der Liebe zuwenden, heißt in diesem Falle nur, sich vom Tode abwenden. So wird der Augenblick zur Quintessenz in Schnitzlers Welt, in der mit Notwendigkeit der Geschlechtsakt das stärkste Symbol für diesen Augenblick, für die Intensität ohne Dauer, das Lebensgefühl ohne Idee ist [13]). Nicht aber die Liebe an sich, sondern ausschließlich die physische Funktion der Liebe macht den Gestalten Schnitzlers Sinn und Zweck des Lebens aus. Ja, das Leben selbst wird oft allzu schnell dem Liebesleben gleich gesetzt, neben dem es keine anderen Probleme gibt und in das alle einmünden. Was Schnitzlers Menschen daher mit dem Wort Liebe umschreiben, bedeutet häufig nicht viel mehr, als die „gesteigertste Möglichkeit zu genießen, und zu genießen ist das einzige Ziel seiner Menschen" [14]). Mit derselben weltanschaulichen Begründung, mit der Schnitzler der Tatsache des Nicht-Seins gewiß ist, ist er folgerichtig an die Tatsache des Geschlechtlichen gebunden. Es ist daher durchaus sinnvoll, daß ein Werk wie der „Reigen" (1900), das mit seiner lasziv erscheinenden Szenenfolge um nichts als den Geschlechtsakt kreist, neben der völlig verzweifelten Novelle „Sterben" steht, und daß beide in ihrer Entstehungszeit nur um wenige Jahre auseinanderliegen. Und wie es in dem nur für Augenblicke zu haltenden und zu genießenden Leben keine Inhalte und keine Wahrheit gibt, so gibt es auch keine eigentliche, also seelisch-begründete Liebe, weil Schnitzlers Menschen nicht an ihre Dauer und Tiefe zu glauben vermögen. Wenn sie sich zwar ewige Liebe schwören, so geschieht das gewissermaßen nur im Sinn der ungeschriebenen Regeln ihrer Liebesspiele, und sie tun es mit dem spöttelnden Augenzwinkern des Routiniers, der weiß, daß die ganze Ewigkeit selten länger als ein paar Tage währt [15]). Daher be-

9) „Die Gewißheit, sterben zu müssen, ist für Schnitzler die einzige, die er kennt; sein Werk ist das Werk eines Menschen, für den es nirgends Sicherheit gibt, außer in der Vorstellung des Todes". (B. Blume, a.a.O., S. 15) und Soergel (a.a.O., S. 499) sagt: „Die Angst, das Grauen vor dem Ende wird als menschlich natürlichste Regung gerechtfertigt, beinahe heilig gesprochen".

10) B. Blume, a.a.O., S. 15—16.

11) „Lebensbejahung", sagt Blume, (a.a.O., S. 20) „ist hier nicht der Ausdruck einer schöpferischen Leidenschaft, die unbekümmert Leben aus sich herauswirft und an sich heranzieht; sie stellt viel mehr eine Reaktionserscheinung dar, sie ist ein Rückschlag".

12) „So läuft der Begriff des Lebens auf eigentümliche Weise Gefahr, seine Bestimmung durch ein negatives Merkmal zu erhalten und um seine Substanz gebracht zu werden". B. Blume, a.a.O., S. 16.

13) Vgl. B. Blume, a.a.O., S. 21.

14) B. Blume, a.a.O., S. 21.

15) „Ich habe es Anni aufrichtig gesagt", offenbart sich Anatol im „Abschieds-Souper" (Th. I, 64), „gleich — gleich, ganz zu Anfang . . . wie wir uns ewige Liebe

hält B. Blume recht: „Jede dieser Liebesbeziehungen beginnt daher von vornherein mit dem untrüglichen Wissen um ihre Endlichkeit, und die Liebenden verwenden mehr Delikatesse und Überlegung auf den richtig gewählten Augenblick, das Aufhören ihrer Liebe zu erklären als auf ihren Beginn. Meistens legt Schnitzler den stärkeren Akzent auf das Auseinander als auf das Zueinander. Daß zwei sich kriegen, dazu gehört bei Schnitzler nicht viel; aber daß sie einander behalten ist gegen alle Erwartung. Man gleitet einander zu und man entgleitet sich wieder; die Spannung des Triebes genügt, damit diese Bewegung zustande kommt" [16]).

Schnitzler steigt freilich bei der Darstellung des sexuellen Themas nicht aus rücksichtsloser Wahrheitsforschung oder tendenziöser Absicht in jene Abgründe des Liebeslebens, die besonders Conradi, freilich zu einem ganz bestimmten Zweck, in Schmutz und Häßlichkeit vor dem Leser aufdeckt. Das Liebesleben seiner Geschöpfe kleidet der Wiener in jene ästhetisch hüllende Form, die immer wieder durch ihre artistische Geschicklichkeit überrascht, und vor der Häßlichkeit und Wahrheit der Erscheinung schließt er die an Schönheit gewöhnten, allzu empfindlichen Augen. Überhaupt zielt er mehr auf die schönen Reize und holden Schmerzen des Liebeslebens als auf dessen unerfreuliches Ende. Die meisten dieser Liebesnovellen sind von trüben Ahnungen, schwermütigen Stimmungen und dunklen Traurigkeiten erfüllt. Oft glaubt man nur das letzte Kapitel eines langen Romans vor sich zu haben, in dem die schon lange drohenden physischen und psychischen Konflikte zum Ausbruch gelangen. An einer scheinbar wie zufällig, doch psychologisch richtig gewählten Stelle beginnen diese Liebesabenteuer, deren Anfang selten vorgeführt wird.

Schnitzlers gesamtes novellistisches Schaffen gruppiert sich so eindeutig und einseitig um das Problem der Liebe, daß es Ausnahmefälle sind, wenn einmal keine Liebesangelegenheit den Anstoß zur Handlung gibt. Von den annähernd 30 Novellen lassen überhaupt nur drei Erzählungen „Der blinde Geromino" (1900), „Die Weissagung" (1904) und „Die dreifache Warnung" (1911) dieses Thema völlig unberührt. Und so ineinander verflochten ist das Thema der Liebe mit der Gestalt der Frau, daß in diesen drei Novellen weibliche Hauptfiguren entweder überhaupt fehlen oder nur in geringfügigen Nebenrollen auftreten.

Die Tatsache dieser unlöslichen Verbundenheit von Liebe und Frau gibt den notwendigen Anlaß zu einer weitgehenden Betrachtung von Schnitzlers Frauengestalten. Aus der reichen Fülle der Erzählungen und dem unübersehbaren Reigen der in diesen lebenden Frauen können freilich nur einige wenige herausgenommen sein. Vornehmlich sind es zwei Novellen „Frau Berta Garlan", (1901) und „Die Hirtenflöte", (1911), die gleichnishaft alle Liebesproblematik Arthur Schnitzlers spiegeln und in denen weibliche Gestalten Mittelpunktsfiguren und Träger der Handlung sind. An Berta Garlan noch mehr aber an Dionysia (Hirtenflöte) wird die Erkenntnis gewonnen, daß bei der ewigen Unsicherheit menschlicher Liebesbeziehungen in jeder Weibesseele ein Dämon wohnt, den nicht zu wecken Gebot höchster Weisheit ist. Dieser Fun-

---

schwuren: Weißt du, liebe Anni — wer von uns eines schönen Tages spürt, daß es zu Ende geht — sagt es dem andern rund heraus . . . wir gehen ruhig auseinander, wenn unsere Zeit um ist".

16) B. Blume, a.a.O., S. 25.

ken verborgener Weibesdämonie haftet dem größten Teil seiner weiblichen Geschöpfe an [17]).

In dem Liebesleben solcher von innerer Dämonie von einem Abenteuer in das andere getriebenen Frauen — auch hier ein Zeichen der Sonderstellung der Frau, daß für den Mann eine gleiche Rolle in den Novellen nicht ausgeführt ist — zeigt sich eine Art Kreislauf, eine gewisse „Reigen"-Form, die beinahe allen weiblichen Geschöpfen des Dichters mehr oder minder eignet. Freilich begnügt sich Arthur Schnitzler zumeist mit der Darstellung der Liebesbeziehungen nur eines Paares, oder er läßt es bei einer leicht zu übersehenden Bemerkung bewenden, die auf die mannigfachen, geschlechtlichen Beziehungen einer einzelnen Person hinlenkt. Die Novellen „Die Fremde" (1903), „Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg" (1903) und „Die Hirtenflöte" zeigen ganz deutlich den seruellen Liebes-„Reigen" nur einer einzigen und dazu eben weiblichen Figur. In der Novelle „Die Fremde" wird der Liebesreigen der Heldin nur angedeutet, ohne daß jedes Liebesabenteuer entsprechend ausgeschmückt würde.

Gleichsam wie aus der Erinnerung wird beiläufig erwähnt, daß ein „Baron Maaßburg" (II, 208) als Katharinas Bräutigam galt, daß sie aber bald einem „ihr bis dahin ganz unbekannten Kameraden ihres Bruders" (ebenda) gehörte und daß sie ein Jahr später von einer heftigen Schwärmerei für den berühmten Orgelspieler „Banetti" erfaßt wurde. Ja selbst noch während ihrer Ehe wird sie von Albert, ihrem Gemahl, „in Gesellschaft eines in Trauer gekleideten eleganten Herrn getroffen, den er früher nie gesehen hatte" (II, 212), und nach Alfreds Selbstmord tritt sie mit einem „Andrea Geraldini" (II, 218) in nähere Beziehungen, von dem sie ein Kind unter dem Herzen trägt. Diesen nur schattenhaft vorüberhuschenden Liebesbeziehungen Katharinas, an deren geschlechtlichem Charakter trotz alledem nicht zu zweifeln ist, gegenüber haben diejenigen Kläre Hells („Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg") mehr Wirklichkeit und Daseinsnähe. Selbst hier aber noch wird Kläres Liebesleben aus der Vergangenheit beschworen und nicht unmittelbar mit erlebt. Der Freiherr von Leisenbohg hat Kläre zur Sängerin ausbilden lassen, in der leisen Hoffnung, in ihr einmal die Geliebte umarmen zu dürfen. Doch entzieht sie sich ihm, wird die Geliebte eines Mediziners, tritt dann in zärtliche Beziehungen zu dem Tenor ihres Theaters, gibt später den Werbungen eines holländischen Großkaufmanns nach, fühlt sich genötigt, den Prinzen Kajetan zu erhören. Die überraschende Liebeskarriere ist damit noch nicht abgeschlossen. Ein Korrepetitor wird von ihr in die Rechte eines Liebhabers eingesetzt; ihm folgt ein kühner Herrenreiter, den ein Kapellmeister ablöst. Dem Kapellmeister folgt ein ungarischer Graf, diesem ein eleganter Librettodichter, dem Dichter ein hübscher, neuzehnjähriger Jüngling und diesem endlich der Fürst Bedenbruck. Nach des Fürsten Tode gewährte Kläre endlich, zum ersten Mal nach zehn Jahren, dem Freiherrn ihre Gunst, allerdings nur, um dem Tenor Sigurd Olse dann um so inniger anzugehören. Kläre Hells Schatten und bürgerlicher Abklatsch ist Fanny Ringeiser, die „sich mit unwiderruflicher Regelmäßigkeit in den jeweiligen Liebhaber Klärens verliebte" (II, 187). Hier haben wir es also sogar mit einer doppelten, wenn

17) In solcher Weibesdämonie befangen, sehen wir Kläre Hell (Das Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg), Katharina (Die Fremde), Irene (Der tote Gabriel), Fortunata und Frau Beate (Frau Beate und ihr Sohn), Friederike (Badearzt Dr. Gräsler) und Markolina (Casanovas Heimkehr).

auch im zweiten Falle nicht näher ausgeführten „Reigen"-Form der Geschlechtsverhältnisse in ein und derselben Novelle zu tun. Doch erst „Die Hirtenflöte" bringt schon dem äußeren Rahmen nach die abschnittweise Vorführung eines jeden Liebesabenteuers der Heldin. Dionysia wandert von einem Arm zum anderen. Von ihrem Manne zieht es sie zu dem flötenspielenden Hirten, den Hirten verläßt sie, wird Geliebte des Gutsherrn, gibt sich einem der Aufständischen hin, wird von einem Offizier gerettet und auf dessen Schloß mitgenommen. Der König macht sie zu seiner Mätresse, doch sie betrügt ihn mit den Hofleuten, um endlich wieder, ernüchtert und gebrochen, zu ihrem Gatten zurückzukehren.

Diese ohne Tiefe und nur flüchtig geknüpften Liebesbeziehungen haben im Verhältnis zu der Unbeschwertheit, mit welcher sie genommen und genossen werden, Grauen, Elend und Tod im Gefolge [18]). Es hat den Anschein, als würde jede Berührung, im besonderen aber der sexuelle Umgang, der Umgebung der liebenden Frauen Unheil bringen. Der Orgelspieler Banetti („Die Fremde") stürzt sich aus unglücklicher Liebe zu Katharina von einer Kirchturmspitze in den Friedhof hinab, nachdem in der Nacht zuvor Katharina durch einen Traum seinen Tod heraufbeschworen; Albert von Webbelin erschießt sich vierzehn Tage nach seiner Hochzeit, weil ihm der Verlust Katharinas schon beschieden war, „als er vor zwei Jahren beim Tanze den kühlen Hauch der geheimnisvollen Lippen seine Wange streifen fühlte" (II, 207). Diese unheimlichen Folgen erscheinen auch, nur in verborgener Gestalt , im „Schicksal des Freiherrn von Leisenbohg". Kläre bringt durch ihre Liebe manchem ihrer Verführer Unglück und wird fortwährend selbst vom Unglück bedroht. So schreibt ihr holländischer Liebhaber, „daß sie von einem Heer von Spionen umgeben sei" (II, 184) und bedroht sie mit den schmerzhaftesten Todesarten, wenn sie ihm untreu werde. Der sterbende Fürst von Bedenbruck verflucht den, der sie nach ihm umarmen wird. Der Fluch trifft nicht den Geliebten, den Sänger Olse, sondern den Freiherrn von Leisenbohg. Der rätselhafte Zauber, der von Kläre Hell ausgeht, umgibt auch Dionysia; denn alle, die sich ihr nahen, stürzen ins Verderben. Dem Hirten, dem sie sich ergeben hat, geht im Zusammensein mit ihr seine ganze Herde verloren. Durch das Einstellen ihrer Wohltätigkeit bringt sie Unzufriedenheit und Aufruhr in die Arbeiterschaft ihres zweiten Geliebten. Den Aufständischen, unter die sie geraten, bringt sie Tod und Verderben. Der Offizier, der sie gerettet hat, fällt in der Schlacht. Als sie die Mätresse des Königs wird, macht sie einen unheilvollen Einfluß geltend, der das ganze Land ins Unglück zu stürzen droht. In ihrer Begierde nach immer neuen Lüsten verbreitet sie eine sexuelle Stimmung, welche sich bald ihrer ganzen Umgebung mitteilt. So gibt sie sich den Hofleuten hin und der Fürst tröstet sich mit der leicht errungenen Gunst anderer Frauen. Die Lust und der Sinnenrausch dieser Ungezügelten sind das Signal für eine allgemeine Orgie: „Ohne Zügel, Rücksicht und Scham trieb das Leben im Schlosse weiter und bald hieß es im Volke, daß die Riesenfackeln der Festsäle in mancher Nacht wie im Grauen vor dem Überdruß der schmachvollen Lüste verlöschten, in denen Fürst und Geliebte, Buhlen und Buhlerinnen sich berauschten" (II, 377).

In Berta Garlan und Beate Heinhold („Frau Beate und ihr Sohn") (1913)

---

18) Vgl. Theodor Reik, Arthur Schnitzler als Psycholog. München 1913, S. 72.

offenbart Schnitzler einen anderen Frauentypus. Beide Gestalten gehören nicht zu denen, die, wie die abenteuernden dämonischen Frauen, von vornherein begehrlichen Gemütes sind. Auch Dionysia sehen wir, aus einem glücklichen und ruhigen Leben aufgestört, in eine Unzahl von Liebeserlebnissen stürzen, an deren Ende jedes Mal der Wunsch nach der Stille und Einsamkeit ihres Hauses in ihr laut wird. Daß ihr Wunsch zur Rückkehr keine Erfüllung findet, ja gerade ein neues Abenteuer auslöst, das gesellt sie den dämonischen Frauen zu. An Berta und Beate aber bewährt sich der von Schnitzler oft zum Thema seiner Novellen erhobene Grundsatz, daß eine scheinbar ganz nüchterne und unsinnliche Frau, wird sie erst aus ihrer Gelassenheit gestört, in Aufregung gelangt, aus der sie nicht mehr oder nur noch unter tiefen Qualen zurückfindet in die Stille ihres früheren Lebens. Auch in Beate und Berta erwachen Gefühle, denen sie sich, würden sie in ähnliche Liebesabenteuer führen, wie sie etwa Dionysia erlebt, bedingungslos hingeben. Ihre bürgerliche Wohlanständigkeit, ihre kleinstädtische Moral hindern sie jedoch vor allzu weitgehenden Ausschweifungen, sodaß sie entweder sich zurückziehen oder, wo der Rückzug nicht mehr möglich ist, weil das Liebeserlebnis in unnatürlichen Bahnen kreist, das freiwillige Ende vorziehen.

Eine solche Betrachtung über Liebesmotiv und Frauengestalt müßte unvollständig genannt werden, wenn sie einen so bezeichnenden weiblichen Charakter wie das sogenannte „süße Mädel" unberücksichtigt ließe, dessen Wesen gerade der Wiener Dichter zum Typ geprägt hat. Das „süße Mädel", das sich nach Körner[19]) zur dämonischen Frau wie „Pathos und Sentimentalität" verhält, ist nur Partnerin eines halbernst genommenen Liebesbundes und ist gewissermaßen nur zur Erholung der Männer da. Seine schmiegsame, anspruchslose Art, seine Herzlichkeit macht es für den flüchtigen Liebesgenuß geeignet. Marie, die weibliche Hauptfigur der Novelle „Sterben", eröffnet den Reigen dieser „süßen Mädchen". Die erblindete Marie („Das neue Lied") 1905, die unglückliche Elise („Der Mörder) 1910 und Katharina, Dr. Gräslers Freundin, sind ihre Schwestern. In mancher Hinsicht zählt auch Berta Garlan, betrachtet man ihr Liebesverhältnis zu Emil Lindbach, zu diesem Typ. Schnitzler versäumt nicht, den Liebesbeziehungen des süßen Mädchens eine gewisse Geistigkeit zu verleihen, die sie scheinbar über den rein körperlichen Funktionsbereich der Frauengestalten hebt.

Der Liebeshunger führt fast sämtliche Frauen in Schnitzlers Erzählungswerk in Schmerzen, Ekel und Elend; denn in irgendeiner Weise enden sie alle unglücklich. Dionysia zieht in ein ungewisses Leben, Beate sucht in den kühlen Fluten des klaren Bergsees ihrer Verwirrung Herr zu werden, Frau Rupius („Berta Garlan") geht an der mißlungenen Beseitigung unerwünschter Folgen zugrunde, und Katharina („Die Fremde") trägt ein Kind unter ihrem Herzen, dessen Vater sie nicht kennt. Nur Berta Garlan resigniert und findet sich mit ihrem kleinstädtischen Leben ab. Aber auch die Männer werden ihres leichten Genusses nicht ganz, nicht dauernd froh. Die „vollkommene Rechtsgleichheit, die nach Körner[20]) Mann und Frau in ihren Liebesabenteuern zugewiesen erhalten, läßt sie teilhaben an Gutem und Bösem. Die nächtliche Liebesfahrt geht für den männlichen Teil der Novelle „Die Toten schweigen" tödlich

19) Josef Körner, a.a.O., S. 102.
20) a.a.O., S. 111.

aus, Alfred „Der Mörder" sühnt seine doppelten Schandtaten mit seinem Leben, ohne bei Adele, seiner zweiten Geliebten, um seiner Tat willen auch nur die erhoffte Verachtung gefunden zu haben, und der alternde Casanova wird sich und anderen eine erbärmliche Erscheinung. Nur der Bildhauer Samodeski („Die griechische Tänzerin" 1902), läßt sich sein Schönheits- und Selbstbewußtsein nicht nehmen; denn der freiwillige Tod Mathildes erschüttert in keiner Weise seine Ruhe und Sicherheit: „Er hatte auch dieses Opfer hingenommen, als käme es ihm zu" (I, 317). Tiefer aber und verwerflicher stehen jene Männer da, die rein aus Eitelkeit oder Geilheit nach dem Besitz möglichst vieler Frauen haschen, wie etwa der Junggeselle, der die Frauen aller seiner Freunde gehabt hat, oder gar der ekle Schürzenjäger Klingemann („Berta Garlan").

So gering und wenig tiefgehend die Hingabe der Männer ist, so völlig soll nach ihrem Willen die der Frauen sein. Leib und Seele der Begehrten wollen sie sich, nur sich allein untertan wissen, so daß ihnen die Frau schon zur Dirne geschändet erscheint, die auch nur von einem anderen träumt. Dabei sind diese Männer viel zu selbstsüchtig, viel zu große Egoisten, als daß sie längeren Besitz von der Seele einer Frau nehmen könnten. Emil Lindbach („Berta Garlan") ist dafür wieder bezeichnend. Eine Nacht mit Berta hat seinem Verlangen nach Befriedigung vollkommen genügt. Der Ekel, der ihn am anderen Morgen so jäh befällt, macht es ihm unmöglich, sie bald wiederzusehen. Für ihn genügt es, wenn Berta alle vier bis sechs Wochen auf eine Nacht nach Wien kommt. Aber Emil Lindbach „kann auch andere Frauen nicht auf andere Art lieben" (II, 144) als Berta. Das ist das vielen Männern eignende Wesen, daß sie gar nicht Liebe verlangen, sondern nur flüchtige Lust. Genau das ist gemeint, wenn einmal („Liebelei", Th. I, 220) scheinbar paradox behauptet wird: „Wir hassen nämlich die Frauen, die wir lieben — und lieben nur die Frauen, die uns gleichgültig sind"; das heißt, Männer wie Emil Lindbach suchen nur Frauen, die ihnen keine Schwierigkeiten machen und von denen sie keine Unannehmlichkeiten zu erwarten haben. Sie suchen Abenteuer ohne Verantwortung und Folgen. Und wie die Männer die Frau nur zur Erholung gebrauchen, so werden sie auf gleiche Weise als Mittel zum Zweck benutzt. Diejenigen, die vom anderen nur Lust wollen, werden auch nur gebraucht, um Lust zu geben. Nur der Freiherr von Leisenbohg denkt und handelt nicht so selbstsüchtig und lax. Sein Lebensinhalt ist es, auf Kläre Hells Liebe zu jeder Zeit ganz bereit zu sein. Selten führt einmal eine Brücke von Mann zu Frau, von Frau zu Mann, auch nicht jene, die es nach einer Seite hin doch tun müßte: die geschlechtliche Vereinigung. Alle Gestalten dieser extrem individualistisch zeichnenden Kunstwelt bleiben allein und wollen allein bleiben. Nach nächtlichem Liebesgenuß sind sie müde und ziehen sich angeekelt zurück. Emil Lindbach weist alle Versuche Bertas, mit ihm in neue Liebesbeziehungen zu treten, kühl, aber bestimmt zurück. Karl Breiteneder („Das neue Lied") zieht sich tiefbetrübt von Maria zurück, nachdem ihr aus langer Krankheit körperlich-sinnenhafte Fehler anhaften. Auch der Mann in „Blumen" treibt letztlich seine Geliebte, die er nicht einmal der körperlichen Untreue bezichtigt, aus „Wut und plötzlichem Haß . . . und am meisten aus gekränkter Eitelkeit" (I, 118) in den Tod.

Die von den Männern so gewünschte schrankenlose Hingabe der Frau findet von deren Seiten eigentlich ganz natürliche Grenzen. Zwar ist Berta Garlan noch zu tief

von ihrer Liebe zu Emil Lindbach ergriffen, als daß sie beim Anblick spielender Kinder einen Moment „an mögliche Folgen ihres gestrigen Abenteuers denkt". (II, 134). Doch an dem traurigen Schicksal der Frau Rupius, die an einem unglücklichen Eingriff, der die Folgen heimlicher Lüste hätte beseitigen sollen, zugrunde geht, wird es Berta offenbar: „Daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward als in den Mann und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich Sehnsucht nach dem Kinde ist" (II, 181). Denn nur die Vereinigung bedeutet beiden Geschlechtern ein gleiches Erleben, nicht aber die diesem entspringenden Folgen. So empfindet Berta diese den Liebesgenuß begleitenden Folgen als „ein ungeheures Unrecht der Natur" (II, 181), an dem auch Dionysia leidet; denn ihre Lebens- und Liebeslust findet nirgends Ruhe und Frieden. Während die Männer allemal mit Schrecken und peinlichem Gefühl an unerwünschte Folgen ihrer Liebesstunden denken, sinnt Berta Garlan, ..wie schön es sein müßte, von einem Manne, den man liebt, ein Kind zu bekommen" (II, 47).

Schnitzlers Liebende können sich ihren Neigungen nie so hingeben, daß ihnen die Flamme der Liebe das Innerste des Herzens versengt; „nie umschließt sie ein einziges Gefühl so gewaltig, daß es ihnen zum Panzer wird gegen neue Versuchung" [21]). Bleibtreus und Conradis Menschen, weit stärkere und trotz ihres Schwankens und ihrer jugendlichen Unsicherheit lebenskräftigere Naturen, konnten sich unbedenklich an Menschen, Erlebnisse und Gefühle bis zur Selbstauflösung verschwenden, weil sie aus der Fülle ihrer seelischen Kraft schöpfen und weil sie, von Ausnahmen abgesehen, jedesmal gewiß waren, sich aus allem wiederzufinden. Diesen naturalistischen Gestalten gegenüber sind Schnitzlers Menschen „zur äußersten Sparsamkeit in ihrem seelischen Haushalt gezwungen, weil sie wenig Substanz mitbekommen haben" [22]). Das Verhalten Alberts („Ein Abschied 1895" I, 50) am Totenlager der Geliebten mag das verdeutlichen: „Albert . . . betrachtete das Gesicht der Toten mit einer Art von kalter Aufmerksamkeit. Die Tränen waren ihm wieder ganz ausgeblieben. Sein Schmerz wurde plötzlich ganz dürr und wesenlos" [23]). Aufschlußreich ist auch die Antwort, die im „Einsamen Weg" (1903, Th. III, 95) Reumann Felix gibt, als dieser nach dem Verschwinden Johannes anklagend ausruft: „Wer hat sie denn gekannt von uns allen? Wer kümmert sich überhaupt um die anderen?" Reumann antwortet: „Es ist wahrscheinlich gut so, sonst würden wir alle toll vor Mitleid oder Ekel oder Angst". Gegen diese völlige Gefühlserstarrung halte man nur das nahezu an Selbstaufgabe grenzende Mitleidsgefühl naturalistischer Menschen, etwa den fast tierischen Schmerzensschrei des Bahnwärters Thiel beim Tode seines Kindes, das aufrichtige Mitleid des alten Parkaufsehers über den Tod Ameliens in M. G. Conrads gleichnamiger Novelle oder die ehrliche Trauer von Bleibtreus Maler in der „Feinen Familie" über den selbstgewollten Tod seiner Frau. Aus allen diesen Beispielen spricht

---

21) Josef Körner, a.a.O., S. 57 und B. Blume (a.a.O., S. 35). „Gerade weil diese Menschen schwach sind, müssen sie so sorgfältig darauf bedacht sein, sich nicht an allzu heftige Empfindungen zu verlieren".

22) B. Blume, a.a.O., S. 35. An derselben Stelle heißt es weiter: „Wo man den Ausbruch eines elementaren Gefühls von ihnen erwartet, gibt ihre Natur nichts her, nicht weil sie gehemmt oder verschlossen sind, sondern weil zu wenig in ihnen ist".

23) Dazu vgl. auch die „Traumnovelle" (1926) VI, 266.

menschliche Anteilnahme, geboren aus einer anteilnehmenden Gefühlstiefe. Bei Schnitzler hingegen fällt das erschreckende Unvermögen zu jeglicher Gefühlsäußerung auf, tut sich eine abgrundtiefe Kluft nicht nur zwischen Lebenden zu Lebenden auf, sondern ebenso zwischen Lebenden zu Sterbenden oder schon Gestorbenen, der allgemeinen Todesbangnis der Menschen Schnitzlers entsprechend.

Dem Bewußtsein dieser Schwäche an Gefühl und Mitleid wie an Lebensdauer und Lebenskraft, die sie vor sich selbst nicht verhehlen, entspringt ihre maßlose Eifersucht, die sich, und das ist wiederum für ihre innere seelische Armut bezeichnend, zwar nicht in leidenschaftlichem Toben auslässt, die aber durch nichts Beruhigung finden kann. „Der tote Gabriel" (1908) scheidet freiwillig aus dem Leben, nicht aus Verzweiflung über Wilhelminens Untreue als vielmehr aus Ekel über ihren Betrug, die quälende Vorstellung, daß er denken mußte: dieselben Worte, die ich heute gehört, dieselben Zärtlichkeiten, die ich heute empfangen, nimmt auch ein anderer hin" (II, 290), das hat ihn in den Tod getrieben. Weil die Menschen sich selbst und ihr Liebesunvermögen nur allzu gut kennen, wohnt in ihnen ein heftiges Verlangen nach Sicherheit und Gewißheit über die Liebe des anderen, so daß sie sich oft einander selbst in Versuchung drängen. Von der Treulosigkeit des Geliebten Gewißheit zu haben, erscheint ihnen daher immer noch erträglicher, als die Qualen der Ungewißheit zu erleiden. Mathilde Samodeski („Die griechische Tänzerin") zwingt ihren Gemahl in merkwürdige Liebesabenteuer, nur um ihm und sich zu beweisen, wie wenig sie Eifersucht kenne, die ihr in Wirklichkeit das Leben unerträglich macht und deren Qualen sie in den Tod treiben. Und Arthur Witte, der Arrangeur des „Ehrentag" (1897) treibt Blandine „geradezu in etwas hinein, das er längst fürchtete": (I, 190) in die Liebe zu dem verspotteten und verlachten Schauspieler Friedrich Roland.

Diese bei einem Teil der Liebhaber fast krankhaft zu nennende Eifersucht, wird in anderen Fällen — zumeist von Seiten der verheirateten Männer — von der weitgehenden Nachsicht des Mannes aufgehoben, der der schon in Untreue verstrickten Frau verzeiht. Es ist der „Weise" („Die Frau des Weisen" 1898 und „Die Toten schweigen"), der die Untreue der Frau stillschweigend übersieht, oder der, wie Erasmus in der „Hirtenflöte", aus Sorge vor künftigem Leid und Schmerz der Untreue der Frau vorzukommen sucht. Aber auch Herr Rupius („Berta Garlan") verzeiht seiner Anna, die sterbend zu ihm spricht: „Nur dich, nur dich — glaub mir — nur dich hab ich geliebt" (II, 171). Problematisch wird die geschlechtliche Untreue von den Gestalten Arthur Schnitzlers trotz alledem nicht genommen. Als nicht wieder gut zu machende und bedauerliche Tatsache wird sie hingestellt, gegen die es kein Mittel gibt. Überreich an Variationen und dennoch von immer gleicher Bedeutung wandert dieses Motiv der Untreue und treulosen Liebe von einer Novelle in die andere. Es gibt kein Band, kein körperliches und kein geistiges, welches Mann und Frau fest verbindet und die Herzen feit gegen Anwendungen der Untreue und des Verrats. Auch das Kind, die Frucht gemeinsam genossener Freuden, erweist sich nicht als gemeinschaftsbindend. Mathilde Samodeski („Die griechische Tänzerin"), des berühmten Bildhauers Gregor Samodeski leidendes Weib, kämpft gegen die Anwandlungen berechtigter Eifersucht mit der Hoffnung, daß das Kind, welches sie unter ihrem Herzen trägt, den Gatten unauflöslich ihr verbinde. Wie sich die Männer durch das Wunder der Schöpfung nicht zur Treue verpflichtet fühlen, so werden auch die Frauen durch das Kind nicht

sonderlich von fremden Abenteuern gehindert. „Die Frau des Weisen" gibt sich bedenkenlos ihrem Jugendgeliebten hin, den sie nach sieben Jahren wieder trifft, ohne sich weiter um ihr Kind zu kümmern. Emma („Die Toten schweigen) geht es nicht viel besser. Selbst Berta Garlan ist so völlig Emil Lindbach zu eigen geworden, „daß sie kaum mehr eine Mutter ist" (II, 132), und Dionysia erinnert sich nach dem wilden Leben als Mätresse des Königs erst nach Jahren wieder ihres Kindes. Es ist eigentümlich, daß nahezu sämtlichen Frauengestalten des Dichters ein Kind beigegeben ist [24]). Überall aber wird darauf hingewiesen, wie wenig das Kind die Mutter vor einer Änderung ihres Liebeslebens bewahrt.

Wenn wir diese Geschöpfe in ihren sich allzu schnell wandelnden und allzu kurz währenden Liebesneigungen sehen und ihr Unvermögen zu einer festen und längeren Bindung erkennen, kann es auch nicht schwer fallen, Arthur Schnitzlers Einstellung zum Problem der Ehe erraten zu können. Der Schwäche ihrer eigenen unbeständigen Charakterveranlagung bewußt, scheuen seine Gestalten jeden Anlaß und jede Einrichtung, die den vollen Einsatz ihrer Persönlichkeit erfordern könnte. Es ist von Anfang an klar, daß diese Ungebundenen und Pflichtvergessenen, für das hohe Maß an Pflicht und Charakterfestigkeit, das die Institution der Ehe an Mann und Frau stellt, wenig Sinn haben. Ihr egoistisches, zu jedem Liebesabenteuer geneigtes Element, ihr immer wacher sexueller Drang schafft die ihnen eignende, fast krankhaft zu nennende Eheangst, die leitmotivisch in den meisten Novellen des Dichters wiederkehrt. Nicht nur Menschen, die ein freies und ungebundenes Leben führen, wie es z. B. Künstler sind, läßt der Dichter gegen die Einrichtung der Ehe, gegen ein Familienleben so heftige Abneigung empfinden. Auch weniger künstlerisch veranlagte, in bürgerlichen Berufen stehende Menschen zeigen dieses Verhalten. Alfred („Der Mörder") drängt zum Bruch mit Elise, denn „schon sah er sich im Geiste als Schicksalsgenosse eines Jugendfreundes, der, vor Jahren in eine Verbindung ähnlicher Art verstrickt, nun als verdrossener Familienvater ein zurückgezogenes und beschränktes Leben zu führen gezwungen war" [25]) (II, 312).

Um sämtliche Erscheinungsformen von unglücklichen oder gebrochenen Ehen aufzuzählen, müßte man die Titel fast aller Novellen hierher setzen, um zu zeigen, wie oft der Dichter dieses Problem in seine Liebesdialektik aufnimmt. Als selbständiges Motiv von ethischem Eigenwert gestaltet Schnitzler die Ehe in seinen Novellen jedoch nie. Selbst da, wo er dieses Problem berührt, umfaßt er es überhaupt nur von Seiten des Ehebrechers. Der betrogene Gatte bleibt entweder eine Hintergrundsfigur, die sich als Störenfried des Vergnügens von Ehebrecherin und Liebhaber erweist („Ein Abschied"), oder er ist der „Weise", der in das Liebesverhältnis seiner treulosen Gattin Einblick erhält, aber in abgeklärter Ruhe deren menschliche Schwächen schweigend verzeiht („Die Toten schweigen", „Die Frau des Weisen"). Der schweigende, verzeihende, „weise" Gatte findet in dem gutmütigen, doch beschränkten „Andreas Thameier" (1900) ein komisches Gegenstück. Das schwarzhäutige Kind, welches ihm seine Frau neun Monate nach einem merkwürdigen Besuch im Tiergarten zur Welt bringt,

---

24) Die Frau des Weisen, Die Toten schweigen, Berta Garlan, Die griechische Tänzerin, Die Hirtenflöte, Frau Beate und ihr Sohn, Dr. Gräsler.

25) Die ganze Häßlichkeit eines solchen ehelichen Zusammenlebens zeigt Schnitzler in der Garlan-Novelle, da wo er das Familienleben der Cousine Agathe schildert.

öffnet ihm nicht die Augen über den geschehenen Ehebruch. Während der „Weise" den Fehltritt seiner Frau als nicht zu leugnenden Fehltritt mit überlegener Nachsicht aufnimmt, nützen Thameier auch die eindeutigsten Gegenbeweise nichts, ihn von seinem unerschütterlichen Vertrauen in die Treue seiner Frau zu heilen. Von der nur einseitigen Vorstellung „Leutnant Gustl's" (1901) über die Ehe, daß es schon etwas für sich habe, „so immer gleich ein hübsches Weiberl zu Haus vorrätig zu haben" (I, 268), wendet sich Schnitzler bald ab und gibt der Beziehung der Ehegatten eine mehr als geschlechtliche Bedeutung. Schon in der Garlan-Novelle verzeiht Herr Rupius seiner ausschweifenden Gattin die Abenteuer, weil eben nur die ungestillten Bedürfnisse ihrer Sinne sie dahin treiben, ohne daß ihre Seele ihm untreu wird. Herr Rupius würde sich nicht scheuen, väterliche Sorgfalt an dem Kinde seiner Frau aufzuwenden, wenn diese die verbotene Frucht nicht voreilig vernichtet hätte. „Es war nicht notwendig!" ruft er am Totenbett der Gattin aus, „ich hätt es aufgezogen, wie mein eignes Kind" (II, 179). „Dr. Gräsler" (1917) wandelt solchen Vorsatz in die Tat um. Mit dem Töchterchen der Frau Sommer, die seit kurzem seine Frau ist, sehen wir ihn auf Langarote, seinem winterlichen Aufenthaltsort, spazieren gehen: „Die weiche Kinderhand in der seinen, deren Druck ihn beglückte, wie nie eine andere Berührung ihn beglückt hatte" (IV, 237).

Natürlich gibt es bei Arthur Schnitzler auch weniger verzeihende und verstehende Männer, wie Rupius und Erasmus es waren. Berta Garlans Schwager z. B. hat früher einmal seine Albertine mit Herrn Klingemann erwischt. Er hat sie nicht fortgejagt, aber ihr auch nicht verziehen. Aus Bequemlichkeit und Egoismus hält er diesen mehr als elenden Zustand aufrecht. Ihm genügt es, daß er darnach tun kann, was ihm beliebt, und daß Albertine seither nichts viel Besseres ist als sein Dienstmädchen. Ähnlich steht es um die Ehe des Bankdirektors Welponer („Frau Beate und ihr Sohn"), die, wie Beate „mit ihrem in letzter Zeit schmerzlich geschärften Blick für menschliche Beziehungen" sofort erkennt, im tiefsten unterhöhlt ist und irgendwann einmal „unerwartet, ja ohne äußeren Anlaß" zusammenbrechen wird (IV, 65). Mit übergroßer Vorsicht richten die Gatten das Wort aneinander, „als könnte der bebende Groll, der um die harten Mundfalten der beiden alternden Menschen zu lauern schien, jeden Augenblick in bösen, nie wieder gut zu machenden Worten sich entladen" (ebenda) [26]. Diesem Verhalten zuwider läuft im „Tod des Junggesellen" (1907) das Verstehen und Verzeihen der drei Freunde, die aus dem Schreiben des eben Gestorbenen erfahren, daß alle ihre Frauen diesem gehört haben. Dort übt indessen die „fabelhafte Gemeinheit" (II, 278) des Briefschreibers durchaus nicht die erwartete und gewünschte Wirkung. Der Arzt denkt an seine „alternde milde, ja gütige Frau", an seine tüchtigen Kinder und „an sein behagliches Heim, . . . und alles das, was ihm aus dem Brief entgegenströmte, schien ihm nicht so sehr unwahr, als vielmehr von einer rätselhaften, ja erhabenen Unwichtigkeit" (II, 281). Dem Dichter ist seine verwelkte Gattin längst keine Geliebte mehr. „Doch anderes war sie ihm geworden, mehr und edleres: eine

---

26) Über die auffallende Erscheinung des inneren Verfalles der ehelichen Beziehungen gerade zwischen den alternden Menschen gibt B. Blume (a.a.O., S. 28) eine sehr einleuchtende Erklärung ab: „Menschen, wie diejenigen Schnitzlers, die die Welt nicht geistig erfassen und nicht handelnd bewältigen, sondern mit den Sinnen erfühlen, müssen notwendig verarmen, wenn ihre Sinne anfangen, stumpf zu werden".

Freundin, eine Gefährtin; voll Stolz auf seine Erfolge, voll Mitgefühl für seine Enttäuschungen, voll Einsicht in sein tiefstes Wesen. . . . Und all jene anderen Dinge, was hatten sie im Grunde zu bedeuten" (II, 280). Und die Frau des Kaufmanns ist seit zwei Jahren tot, so daß es diesem schwer wird, sich ihr Bild in Erinnerung zu rufen. In „Dr. Gräsler" kommt dieselbe Einsicht von der Unwichtigkeit körperlicher Untreue noch einmal zur Betonung. Der alte Böhlinger, der Freund Dr. Gräslers, ringt sich zu dieser Erkenntnis durch. In jugendlichem Trotze hatte er sich von seiner Verlobten abgewendet, „weil sie — mich betrog. So nennt man's wohl. Herrgott, was macht man daraus für Geschichten in jungen Jahren. In Wirklichkeit hat sie sich nur selber und ich — mich betrogen! Ja, das ganz besonders" (IV, 231).

Sind Schnitzlers Menschen schnell und leidenschaftlich in ein Liebesabenteuer verstrickt und aus diesem Grunde, wie wir sahen, zur Eheschließung innerlich nicht stark und sicher genug, so finden wir oft die Tatsache, daß ihnen der Mut zum Geständnis ihrer Liebe vor anderen fehlt. Berta Garlan umgibt ihre Abenteuer mit einem phantastischen Lügennetz, weil es sie in ihrer überquellenden Liebesfreude dazu drängt, einem ihrer Mitmenschen ihr Glück zu zeigen. Ihre bürgerliche Moral verhindert sie jedoch, die Wahrheit dieses Liebesabenteuers kund zu tun. Ihren Besuchen in Wien hängt sie daher ein familiäres Mäntelchen um: Besuche bei ihrer Cousine gibt sie den neugierigen Kleinstadtmenschen als Grund ihrer Reisen nach Wien an. Dabei ist zu der Zeit wirklich noch nichts geschehen. Als sie dann tatsächlich des Künstlers Geliebte geworden, drängt es sie, sich der viel klügeren und erfahreneren Freundin, Frau Rupius, der sie sich, was ihre Abenteuer anlangt, verwandt fühlt, zu offenbaren. Andere Gestalten werden weniger ihrer moralischen Anwandlungen als vielmehr ihrer außerehelichen, ehebrecherischen Liebesbeziehungen wegen zum Lügen gezwungen. Noch am Totenbette oder am Grabe des geliebten Wesens stehen sie, den letzten Kuß auf den hart gewordenen Lippen, ohne ihre Liebe den anderen zu verraten. Nur von den Zügen des Toten trifft ein verächtliches Lächeln ihre Feigheit. Albert („Ein Abschied") steht vor der toten Geliebten, ohne sich vor dem verzweifelten Gatten zu verraten; und gleichen Verrat begeht Emma an ihrem Seladon („Die Toten schweigen"). Sich einer Lüge zu bedienen oder das Liebesabenteuer vor Bekannten oder Verwandten zu verheimlichen, werden viele Menschen dann enthoben, wenn diese Nahestehenden von der Harmlosigkeit und Ungeschlechtlichkeit ihrer Liebesbeziehungen überzeugt sind. Josef Körner [27]) spricht von „verstohlen genossener Liebe". Diese Bestimmung wird der eigentlichen Tatsache nicht ganz gerecht. Denn die Liebenden selbst tun nichts hinzu, ihre Liebe zu verbergen. Es liegt gerade an den anderen, an den dritten Personen, die in den Liebesbeziehungen ihrer Kinder oder Freunde nur alltägliche Bekanntschaften oder allgemeine Verliebtheiten sehen. Oft schließen sie bewußt oder unbewußt die Augen, von der Harmlosigkeit der Beziehungen der Paare träumend. Da teilt ein ahnungsloser Onkel dem jungen Mann in „Blumen" „wie ein großes Geheimnis mit, daß seine Nichte für mich schwärme! — Und mir kam . . . das so eigentümlich und lustig und beinahe abenteuerlich vor, daß der alte Mann mir das hier erzählte . . . mir, der ich das so gut wußte, und dem noch der letzte Duft ihres letzten Kusses auf den Lippen lag . . ." (I, 119). Die vielen Liebesabenteuer Kläre Hells (Freiherr

27) Josef Körner, a.a.O., S. 67.

von Leisenbohg) lassen kaum Zweifel aufkommen, auf welcher Ebene diese Abenteuer liegen. Und doch hat sich Klärens Mutter „allen Verhältnissen ihrer Tochter gegenüber eine schöne Ahnungslosigkeit zu bewahren gewußt" (II, 184). Die vom Schmerz um Gabriel („Der tote Gabriel") noch ganz erfüllte Irene führt Ferdinand auf ihr Begehren zu Wilhelmine, und sie ahnt nicht, daß Wilhelmine gerade mit Ferdinand den Treubruch begangen hat, der den feinfühlenden Jüngling in den Tod trieb. Wilhelmine und Ferdinand scheinen Irene wie Fremde, während in ihren Blicken „irgend etwas wie die Erinnerung an die vergangene Nacht" liegt, (II, 299). Solcher Fälle sind auch andere Novellen[28] voll, nur daß vielleicht nicht ganz so deutlich auf eine bewußte Ahnungslosigkeit abgezielt wird.

Eine Tatsache noch ist für eine Erörterung von Schnitzlers Liebesproblematik bedeutungsvoll, die weniger den Dichter selbst als vielmehr seine Interpreten angeht. Es ist die starke Vergewaltigung und völlige Verkehrung des eigentlichen Liebesproblems von Seiten der Freud'schen Schule, die die gesamte Kunst als vergeistigte Auswirkung sexueller Triebe ansieht[29]. Ich habe hier absichtlich verzichtet, auf die für eine Analysierung der Liebesdialektik des Dichters sicher sehr wichtigen Einflüsse Freud'scher Theorien einzugehen. Zu denken ist vor allem an das Verhältnis zwischen Brüdern („Der blinde Geronimo"), an Vater Imago oder an ähnliche sexuell-anormale Beziehungen, wie sie Theodor Reik nachweist, und die die Ablehnung Schnitzlers dringend machen. Sicher gibt es viele Dichter, die wie Schnitzler mit vollem Bewußtsein die Welt nur in der Form geschlechtlicher Vorgänge und Gegenstände sehen[30]. Was macht es aber schließlich aus, ob man weiß, daß der in Berta Garlans Tagtraum (II, 55) erhobene Geigenbogen Emil Lindbachs einen „erigierten Penis"[31] vorstellt oder ihre Nummer, das ist das Klavierstück, welches sie im „Roten Apfel" zu spielen hat, im Wiener Jargon die Bedeutung eines Geschlechtsaktes hat. Diese psychoanalytischen Eröffnungen weisen keineswegs nur auf die Liebesbeziehungen der Geschlechter untereinander hin, auf die es hier in dieser Arbeit letzten Endes ankommt. Sie beweisen schließlich wieder nur die zu Recht erfolgte Ablehnung Schnitzlers unsererseits. Eine psychologisch zergliedernde Literaturform, eine sogenannte „Dichtung", die im Krankhaften förmlich schwelgt und das Abnorme und Unnatürliche zur Norm erhebt, muß sich in einer Zeit, die nur für das Gesunde und Lebenskräftige Sinn hat, von allein totlaufen.

In zahlreichen Variationen tritt uns in Arthur Schnitzlers Novellen das Phänomen der Liebe entgegen. Zumeist sehen wir die Liebesbeziehungen zwischen den Geschlechtern in zwar recht unmoralischen, aber immerhin noch natürlichen geschlechtlichen

---

28) Dr. Gräsler, Frau Beate und ihr Sohn, Casanovas Heimkehr.

29) Oskar Walzel (Gehalt und Gestalt, Berlin 1933, S. 106) und Rudolf Unger (Literaturgeschichte als Problemgeschichte, Berlin 1924, S. 23) richten sich gegen eine Auslegung der Kunst von dieser Ebene aus.

30) Oskar Walzel („Gehalt und Gestalt, a.a.O., S. 106) führt eine Novelle von Richard Beer-Hoffmann „Das Kind" (Berlin 1893) an, in der eine solche Geschlechtssymbolik unverhüllt zutage tritt. Auch die heutige Psychologie erhebt gegen die rein jüdischen Zielen dienende Psychologie der Vor- und Nachkriegszeit schärfste Anklage. Vgl. den Vortrag von E. Jänsch auf der Tagung der deutschen Gesellschaft für Psychologie am 1. bis 4. 7. 38 in Bayreuth, abgedruckt in „Der Deutsche Erzieher" H. 10, S. 213 ff.

Bahnen sich bewegen. Manches, was die Novellen „Frau Berta Garlan" und „Frau Beate und ihr Sohn" erzählen, führt aus dem Motiv der erweckten Weibesdämonie und kreuzt sich mit dem Motiv des Inzest. Dieses Absinken — und als ein solches ist es nur zu bezeichnen — ist einmal eine typische Folgeerscheinung der Dekadenz Schnitzlers und seiner jüdischen Abstammung, zum anderen ist es ein Beweis für seinen „Importcharakter" [31]), für den sehr starken Einfluß Freud'scher Theorien. Das eigentliche Verhältnis von Mutter und Sohn („Frau Beate und ihr Sohn") oder Tante und Neffen („Frau Berta Garlan") liegt nicht so eindeutig vor Augen des Lesers, wie es Theodor Reik [32]) sieht. Angedeutet wird dieses inzestuöse Moment bereits in der Garlan-Novelle. Bertas durch Jugenderinnerungen erwachtes und durch ihr Abenteuer mit Emil Lindbach erregtes Blut spürt mit einem Mal das sinnliche Verlangen in den bisher nur immer als kindische Zärtlichkeit erlaubten Berührungen ihres 18jährigen Neffen Richard. Wider ihren Willen drängen sich ihr Vergleiche zwischen Emil Lindbach, ihrem Geliebten, und Richard, ihrem Neffen, auf. Als Emil sie küßt, erinnert sie diese Liebkosung an etwas: „Woran denn nur . . .? An die Küsse von einst, da sie ein junges Mädchen war . . .? An die Küsse ihres Mannes . . . Nein . . . und plötzlich fiel es ihr ein: Grade so hatte ihr kleiner Neffe sie neulich geküßt". Wir müssen in der Verschiebung der inzestuösen Liebe von der Mutter auf die Tante eine von Schnitzler beabsichtigte Verhüllung erblicken, die seine Neigung zur Zersetzung irgendwie unauffällig machen soll. Auch in „Frau Beate und ihr Sohn" findet eine solche Verschleierung des eigentlichen Inzestmotivs statt. So gibt sich Beate zuerst dem stürmischen Liebeswerben des Jugendfreundes ihres Fritz hin [33]). Die geheimen Wünsche Beatens bleiben durch ihren uns mitgeteilten Entschluß einer gemeinsamen Reise mit Hugo nicht verborgen. Immer bestimmter werden die Vergleiche, die die erst einmal erwachte Frau zwischen ihrem Sohn und ihrem verschiedenen Gatten zu ziehen beginnt. Immer stärker werden in ihr dunkle Wünsche wach. Eine schmerzliche Sehnsucht steigt aus der Tiefe ihrer Seele und fließt in die ihres Kindes. Und als sie in dem Kahne, der über den See herrenlos treibt, sich zu erster und letzter Vereinigung an einander drängen, ist es Beate, „als küßte sie in dieser Stunde einen, den sie gekannt und der ihr Gatte gewesen, zum ersten Mal" (IV, 106). Dieses Motiv weiter zu verfolgen, würde letztlich ein Abgleiten in Gebiete heißen, die der literarischen Forschung nicht so unbedingt nahe stehen; außerdem würde es nur eine Rezeption Reik'schen Gedankengutes darstellen.

Die Inhalte und Gehalte einer Epoche sind aufgebraucht, eine bestimmte, rassisch durchsetzte gesellschaftliche Schicht, die Schicht des internationalen und liberalen Wiener Bürgertums der Vorkriegszeit zerfällt. Schnitzler ist nicht wichtigster und auch

---

31) Josef Körner, a.a.O., S. 102, vgl. auch Müller-Freienfels, „Kindheit und Jugend".

32) Im Vergleich zu Reik spricht Körner (a.a.O., 102) von der „bewundernswerten Wortkargheit und verhüllenden Zartheit", mit der Schnitzer „eine Exemplifizierung Freud'scher Sexualtheorien vornimmt". Wie zart und wortkarg auch immer solches Absinken im geschlechtlichen Bereich aufgefaßt sein mag, wir werden mehr darin das Zeichen einer jüdisch-nihilistischen Dekadenz zu erblicken haben.

33) Theodor Reik a.a.O., S. 156) gibt der Gestalt des jugendlichen Fritz die Bedeutung einer Ersatzperson für Hugo, der äußerlich und innerlich das scheinbare Ebenbild seines Vaters darstellt.

nicht umfassendster Vertreter, aber doch ein Interpret dieser Verfallszeit, die ihm gleichsam im Blute liegt. Jede Rassenseele sucht sich die ihrer Substanz entsprechende Zeit und das ihrem Wachstum günstigste Milieu. Sinngemäß dieser Erkenntnis der Rassenkunde mußte daher Schnitzler, der Nihilist, der Dekadent par excellence, zu einer Zeit Geltung erlangen, die den „Untergang des Abendlandes" ahnungsvoll heraufdämmern sah, mußte er einer Zeit des noch tieferen Verfalls als die der Nachkriegszeit Vorschub und Hilfsdienst leisten. Und indem er „Untergang und Gift in verführerischen Dosen" [34]) bietet, wirkt er durchaus bewußt auf die auf solches Gift unbewußt Reagierenden, deren Sehnsucht und Lebensziel dieser sinn- und wertlose Genuß war.

34) Hans Naumann, a.a.O., S. 76.

# Max Dauthendey

In dem Erinnerungsband „Gedankengut aus meinen Wanderjahren" (1913) schildert Dauthendey an mehreren Stellen, wie er in einer Zeit, die vom Künstler unbedingte „Wirklichkeitskunst" verlangte, den Glauben an eine reine Gedanken- und „Phantasiekunst" verloren hatte [1]).

Erst von eigener Begabung und eigenen Bedürfnissen gedrängt, erkennt er der „Wirklichkeitskunst" Berechtigung zu, ohne aber die Achtung vor einer Phantasiekunst zu verlieren. Bald gibt er jedoch sein Bemühen auf [2]), ausschließlich die Wirklichkeit nachzuschaffen und in einer Alltagssprache zu dichten, und er bemächtigt sich einer durch Rhythmus, Klang und Bildhaftigkeit feierlich erhöhten Ausdruckskunst. In „Ultraviolett" (1891) vollzieht er den für sein ganzes Lebenswerk entscheidenden Durchbruch zum lyrischen Schaffen. Zwar drängte ihn seine seelische Grundhaltung von vornherein zu diesem von der Phantasie genährten lyrischen [3]) Kunstschaffen. Aber die naturalistische Kunst war an ihm nicht spurlos vorübergegangen [4]), denn lange, nachdem er sich von der „Nüchternheitskunst", wie er den Naturalismus bezeichnet, gelöst hatte, und seine eigene künstlerische Bestimmung gefunden zu haben glaubte, veröffentlichte er noch Werke [5]), die sofort verraten, wieviel der Dichter dem Naturalismus verdankte. Trotzdem bleibt seine Dichtung in einer von seiner reich strömenden Phantasie unwirklich gemachten Welt, „in Vision umgesetzte Wirklichkeit" (I, 436), in der nicht mehr das Sichtbare, sondern das Unsichtbare, Geheimnisvolle lebendig wird, das nur mit unerhörtester Anspannung alles sinnlichen Aufnahmevermögens wahrgenommen werden kann [6]), das „Loslösung vom rein Äußerlichen und Oberflächenhaften fordert und eine sinnlich-geistige Versenkung in die Welt, in die Dinge und Geschehnisse voraussetzt" [7]).

Niemals hat Dauthendey zum Kreise der „Blätter für die Kunst" gehört, und wenn er auch dem Georgeschen Kreis nahestand, so entfernte er sich doch bald wieder

---

1) Gesammelte Werke, München 1925, I, 411 ff.

2) „Nicht Wirklichkeitsschilderung, sondern in Vision umgesetzte Wirklichkeit wollte ich von jetzt ab geben" (I, 436).

3) Vgl. W. Annecke, „Max Dauthendey als Dramatiker", Phil. Diss. Halle 1934, S. 1: „Sein Empfinden ist im besten Sinne ‚lyrisch', und er hat immer nur gestaltet, was er empfand, fühlte, nichts, was er durch lange Reflektion erwerben mußte". Und Paul Fechter sagt im dritten Band der „Geschichte der deutschen Literatur" von Vogt und Koch, Leipzig 1938, S. 156: „Lyrik ist Dauthendeys wesentlichste Leistung".

4) „Ich wollte mich zuerst", berichtet der Dichter im „Gedankengut" (I, 411), „in einer neuen Erzählerkunst ausbilden, ausgehend von haarscharfster Beobachtung und genauester Wiedergabe des Lebenseindruckes".

5) Aus der Sammlung „Lingam" (1909) die Novellen: „Dalar rächt sich", „Liksa und Panulla" u. a.; von Dramen nennt W. Annecke (a.a.O.): „Das Kind" (1895), „Frau Raufenbarth" (1911) u. a.

6) Vgl. dazu Paul Fechter, a.a.O., S. 155: „Man muß eine ganz starke Energie des Vorstellens aufwenden, um jeweils die vom Dichter gewollte Bildwirkung aufsteigen zu lassen".

7) W. Annecke, a.a.O., S. 2.

von ihm [8]); denn ihm fehlt „jene große Geschlossenheit des Formwillens, jener eine unerbittliche strenge Gesichtspunkt, und nicht einmal im Landschaftlichen, etwa mit dem „Jahr der Seele", besteht irgend eine tiefere Vergleichsmöglichkeit Dauthendeys mit Stefan George" [9]). Ebensowenig ist der lebensfrohe Verkünder der „Weltfestlichkeit" (1917) wegen seines empfindsamen Seelenzustandes zur Dekadenz zu rechnen. Von der schwächlichen Wiener Müdigkeit Schnitzlers oder Hofmannsthals unterscheidet sich Dauthendey schon früh durch den unbedingten Willen zum Leben. Es ist ferner nicht unwichtig, daß Dauthendey ursprünglich, wie auch Scheerbart, Maler werden wollte, geht er doch, vom Impressionismus entscheidend beeinflußt, zur Auflösung in das rein Eindrucksmäßige, in Farben und Klänge, vor allem aber in Farben, die er aus der Landschaft holt ,einer fremden, tropischen, aus Indien, Ceylon, Java, Japan und Meriko [10]). „Ultraviolett" heißt höchst bezeichnenderweise sein erstes Gedichtsbuch, das auf diese Farbendichtung feinfühligster und sensibelster Art hindeutet.

Naturalismus, Impressionismus und später noch Expressionismus mögen Dauthendey wesentliche und fruchtbare Anregungen gegeben haben; das entscheidende Ereignis, wodurch Dauthendey seiner dichterischen Bestimmung inne wurde, war neben seiner Weltanschauung das Liebeserlebnis, das ihn überwältigt hatte und auf seine Dichtung endgültigen Einfluß ausüben sollte. Dauthendey heiratete 1896, und nach Jahren des Zögerns und Suchens setzt eine ungehemmte Produktivität ein. In zahlreichen Einfällen wandelt er immer dasselbe Thema ab: die Liebe. Sei es in den lyrischen und epischen Versdichtungen, sei es in den zum Teil hervorragenden Prosaschriften und Dramen, oder schließlich in dem bunten Reigen seiner Novellen, immer steht er erstaunt vor der Fülle seines Liebeserlebnisses und wird er überwältigt von ihrer ewig jungen Macht und Unerschöpflichkeit. Die Heftigkeit und Seligkeit eigenen Erlebens lassen ihn bald zu einer vertieften Auffassung der Liebe gelangen. Der Liebesaugenblick ist der Höhepunkt im Leben des Dichters, wie auch im Leben seiner Gestalten, er ist „von unerschöpflichster Seligkeit und Lebenslust und höchsten Lebenshöhe" (I, 355). Freilich bleibt es nicht bei dem flüchtigen Moment des sinnlichen Genusses, wie ihm Schnitzlers Menschen ausnahmslos nachjagten. Dauthendeys Menschen erleben in diesem „letzten Augenblick der höchsten Liebesvereinigung, des tiefsten Ineinandersinkens ein größeres Sichselbstvergessen als im Tod und zugleich ein Sichselbstbetätigen, einen stärkeren Augenblick, als der war, da ihr ins Leben tratet, stärker, als es eure eigene Geburt für euch war und alles, was ihr im Leben tatet" (I, 356). Das bedeutet eine „Heiligsprechung der Sinnlichkeit und des Gefühls" [11]).

8) Vgl. seinen eigenen Bericht im „Gedankengut" (I, 462). A. Soergel (a.a.O., I, 655): „Ein Einsamer anderer Art als Stefan George und darum von allen Künstlern der „Blätter für die Kunst" am wenigsten beeinflußt". s. a. H. Naumann, a.a.O., S. 334.

9) Hans Naumann, a.a.O., S. 334/35.

10) Vgl. Hans Naumann, a.a.O., S. 335. An gleicher Stelle sagt Naumann: „Eine neue Art von Landschaftsgefühl und Landschaftsdichtung kam mit Dauthendey auf, entsprungen aus einer naturalistischen Einstellung, die reizbarer für das Farbige war, als je zuvor".

In „Das Abendrot zu Seta" kommen auf einer Seite einmal vierzehn Wörter allein für rot vor.

11) W. Annecke, a.a.O., 34. „Liebesgefühl" sagt Annecke an anderer Stelle (S. 42), „wird mit religiöser Inbrunst erlebt und ist weit über das rein Triebhafte er-

Liebe bleibt in Dauthendeys Erleben zwar immer Trieb und Sinnlichkeit, aber durch die Macht des Triebes, durch die vollkommene Hingabe an den urgewaltigen, tief im Menschen wurzelnden Trieb geht er in völliger Bewußtseinslosigkeit, „im höchsten Sichselbstvergessen" im anderen auf. So wird das Sinnliche vergeistigt [12]); denn Aufgabe der eigenen Persönlichkeit, „Entpersönlichung" [13]) bedeuten letzten Endes nur eine Vergeistigung im irrationalen Sinne. Doppelseitig ist daher Dauthendeys Liebesbegriff: Liebe ist Trieb und Geist zugleich. Wesentlich hierbei aber ist die Vereinigung im Eros und für Dauthendey bezeichnend, daß der Weg von der Triebhaftigkeit zur Vergeistigung und nicht umgekehrt führt, daß Liebe zuerst immer nur Trieb ist und durch Hingabe an den anderen ihre Vergeistigung erfährt [14]).

Ein Erlebnis, das Schnitzler infolge seiner jüdischen Abstammung versagt blieb, das aber Schlaf und Hauptmann zuteil wurde, ermöglicht allein eine Vergeistigung der Sinnlichkeit, versöhnt Triebleben und Seelenleben im wahren Eros, sobald es mit dem Liebesempfinden zusammenfließt: das Erlebnis der N a t u r, das Naturempfinden ganz allgemein. Daß Natur und Liebe, Naturgefühl und Liebesempfinden eine Einheit bilden, ist gerade einem natürlichen Menschen wie Max Dauthendey selbstverständlich. Schon seit den ersten Lyrikbändchen [15]) sind Liebesgefühl und Landschaftsempfinden auf das innigste verbunden. Den schon von Schlaf und Hauptmann eingeschlagenen, von Schnitzler aber wieder verlassenen Weg, der Liebesempfinden und Naturgefühl, Landschaftsempfinden und Liebesgefühl zusammenführt, beschreitet der auf Ausgleich des Sinnlichen und Seelischen angelegte Dauthendey wieder [16]). Die Dinge der Natur und der Landschaft sind ihm nichts wesensfremdes, zwischen ihnen und seiner Seele bestehen keine Schranken, ein geheimnisvolles Fluidum strömt zwischen ihnen. Ein immer wiederkehrender und seiner Weltanschauung [17]) entsprechender Gedanke ist das Bewußtsein, mit allen Teilen des Kosmos in innigster Beziehung zu

---

hoben, in dem sein Ursprung liegt". Und Jäger sagt im Drama „Ein Schatten fiel über den Tisch" (1907, VI, 311/12): „Die aufs höchste gefeierte Liebe zwischen Mann und Frau wird das Ideal einer neuen Religion sein, denn das Liebesgefühl heiligt und gibt dem Menschen unermeßliche Kräfte, unermeßlichen Mut, unermeßliche Ausdauer und unermeßliches Pflichtgefühl".

12) W. Annecke sagt (a.a.O., S. 6): „Die Beinflussung der Seele nimmt ihren Weg über die Sinne".

13) F. J. Schneider, Dauthendey und der moderne Panpsychismus, in Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1929, 23, S. 335.

14) Hans Naumann, a.a.O., S. 334 „. . . indem Dauthendey vom Wissen und Denken schon ganz absehen will und nur ein seliges Erfassen durch Leben, Liebe und Gefühl zu fordern anhebt, überschlägt sich eben der Rationalismus in diesem Dichter und aus dem Schönheitsrationalisten erwächst . . . der Irrationalist".

14) Vgl. F. J. Schneider, a.a.O., S. 335 u. W. Annecke, a.a.O., S. 37.

15) „Reliquien" (1894), „Die ewige Hochzeit" (1899) und „Der brennende Kalender" (1902).

16) „Sinnlichkeit und seelische Verinnerlichung, Derbheit und lyrische Zartheit" nennt W. Annecke (a.a.O., S. 26) die „Grundzüge seiner Wesensart".

17) In „Gedankengut" (I, 287—371) legt Dauthendey ein Bekenntnis seiner Weltanschauung, „die sich von 1890 bis 1913 in mir ganz langsam aufbaute" (I, 371), ab. An gleicher Stelle spricht er von den Dichtern, „die die Einzigen sind, die von jeher das Weltall in seinem Urbau erkannt haben. Sie fühlten immer die Einheit und Beseeltheit aller Dinge, der lebendigen und ‚toten' Dinge persönliches Leben".

stehen, eine Schicksalsgemeinschaft darzustellen und auch im nichtmenschlichen Organismus, ja selbst im toten Ding ein beseeltes Gefühl, wenn nicht gar ein Liebesgefühl zu wissen und anerkennen zu müssen. „Jedes Atom ist ein ewiges Ich mit Verstand und Gefühl", erkennt Dauthendey schon früh (I, 307). „Tote, leblose, gefühllose Dinge gibt es im Weltall des ewigen Lebens, in dem sich unser Leben abspielt, nicht. Alle Dinge fühlen sich, alle Dinge verstehen sich" (ebenda). Die beseelten Dinge haben die Macht von Schicksalskräften, denen die Menschen weder unterlegen noch überlegen sind. Sie gebieten einander nicht, aber sie wirken aufeinander, geben sich einander hin und befruchten sich so gegenseitig. Die ganze Welt bildet mit allen Lebewesen und Dingen, die sämtlich Teile der großen „Schöpferkraft" (Dauthendeys Weltprinzip) sind, einen großen „Seinszusammenhang" [18]). Das Wesen alles Seienden ist die Beseeltheit, keines ist vom anderen durch feste Grenzen geschieden, das Weltall wird von einem unaufhörlichen Lebensstrom durchzogen. Alle Lebewesen fühlen sich in diesen Lebensstrom, welcher nie getrennt werden kann, eingeschlossen, und die Liebenden gehören sich ewig, weil die „Schöpferkraft" unvergänglich und alles Leben ewig ist.

Dauthendeys „Weltallruhe und sein göttliches Aufgehen im Verstehen des Kleinsten" (III, 220) kommt nirgends so zum Ausdruck als im Zusammenstoß europäischer und asiatischer Welten und Weltanschauungen, ein für ihn immer wieder interessantes und durch seine vielen Weltreisen besonders nach dem Orient naheliegendes Thema. „Auf meiner Reise um die Erde, durch ganz Asien, von Bombay bis Yokohama, war es . . . die Weltanschauung, die mich der Seele des Asiaten sozusagen zum Zwillingsbruder machte" (I, 326). Und das ganze Geheimnis, warum ihm Asien nahekam, liegt in seinem „Weltallverständnis", das in jenem Satz enthalten ist: „Wir besitzen alles, und uns besitzen alle, und über uns ist kein anderer Besitzer" (I, 326). Diesen Besitz beschränkt Dauthendey nicht allein auf die kurzen Menschenjahre, sondern es ist gemeint, „daß der Besitz sich auch erstreckt auf alle Zeiten, auf Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, d. h. auf alles Leben, dem wir immer angehört haben, angehören und angehören werden, und auf alle Schöpferkraft im Weltall" (I, 327). Mit dieser allbeseelenden Tendenz belebt er in mystischer [19]) und mythischer Weise die Welt, stellt er das Unsinnliche auf das Sinnliche, einen Teil romantischer Weltanschauung wiederbelebend. Im Glauben an die Weltseele oder Allseele empfindet er Schlaf und Tod, Tag und Nacht, Sonne und Mond als mitlebende Gestalten, als die Gottheiten dieser im ewigen Wandel begriffenen, aber auch ewig gleichbleibenden Erde.

Dieser an sich sehr einfache und bei Schlaf und Hauptmann durchaus natürlich erscheinende Empfindungszusammenhang erfährt bei Dauthendey eine Steigerung, so daß bei seiner Dichtung von einer „Erotisierung des Naturgefühls" [20]) gesprochen wer-

18) W. Annecke (a.a.O., S. 31): „Die Welt ist ein einziger psychischer Seinszusammenhang . . ., deshalb stehen alle Dinge in Fühlung, tauschen Leben aus".

19) Eine Bezeichnung, die nach F. J. Schneider (a.a.O., S. 329) an sich richtig ist, die aber von der Persönlichkeit des Dichters doch leicht eine falsche Vorstellung erwecken könnte. „Zu den Dekadenten gehörte Dauthendey jedenfalls nicht, nie hat er seine Neigung zu mystischer Verinnerlichung dermaßen kultiviert, daß ihm durch die vita contemplativa die vita activa völlig gelähmt worden wäre".

20) Elisabeth Darge, a.a.O., S. 22.

den kann. Wenn auch die Natur kein Phalluslied rauscht und braust, wie bei Hauptmanns Ketzer, wenn Dauthendey es auch nicht versteht, verborgen und heimlich wie Arthur Schnitzler mit psychoanalytischen Vorstellungen und Begriffen zu spielen, so geht bei ihm Naturgefühl und Liebesempfinden doch fortwährend ineinander über. Die ganze Welt ist ihm ein Geschenk seiner Liebsten und der Liebe, durch deren Prismen alle Erscheinungen in den buntesten und seltsamsten Farben schillern und gebrochen werden. Die Geliebte kann er nur mit dem Schönsten und Zartesten in der Natur vergleichen. Die Luft ist den Liebenden „wunderbar geschwängert von Verlangen und schweigender Zuneigung" (III, 183). Die ganze Erde scheint im Abendrot „zu Menschenfleisch und Menschenblut" geworden und nichts als „umarmende Wollust und Liebe" zu kennen (III, 209)[22]. Ja, die Natur und die Landschaft reden zum Dichter in vielen Zeichen der Liebessprache. Auf die Geheimschrift der Liebeserklärung deutet der Flug der Wildgänse, die in einer Landschaft über Bäume und Hügel hinfliegen. „Ich liebe dich, wenn ich dir nachsehe, aber du liebst mich nicht, weil du fortsiehst" (III, 173)[23], ist die Deutung des Liebeszeichens, das öffentliche Geheimzeichen der jungen Mädchen in Katata, das immer angewendet wird, wenn ein Mädchen einem Mann eine Liebeserklärung machen will. Sämtliche aus dieser großen Liebes- und Daseinsfreude geborenen Liebeserlebnisse liegen in der ewig strahlenden Sonne eines Frühlings oder eines Sommers, sind heiß und berauschend wie der Feuerball der tropischen Sonne, die die Menschen wie unter einer glühenden Glocke durchs Leben führt. Dauthendey ist kein Philosoph und kein Psychoanalytiker, er ist „nur" Dichter, und so verkündet er auch ungebrochen und ohne Übertreibung die einzige alte frohe Botschaft aller Kunst und Dichtung, die Liebe und den Eros in ihrer sinnfälligsten Form: zum Weib.

Liebesluft und Weltalleben, Liebesgeist und „Weltfestlichkeit" stellen sich dem Dichter in jedem Einzelfall immer wieder unter erotischer Perspektive dar. Immer aber hält seiner fast triebhaft entwickelten Sinnlichkeit ein ebenso starkes geistiges Bedürfnis die Wage. In einer Vereinigung von starker Erotik und höchster Geistigkeit sieht er daher das Ziel der Zukunft. Die ganze Liebesdichtung Dauthendeys preist dieses Bündnis der Seele mit dem Körper, wobei die Seele, und das betonten wir schon einmal, nur über das Blut und den Körper gewonnen wird und nicht umgekehrt von der Seele ein Weg zum Körper führt. Auf diese Verbindung des Blutes mit dem Geiste bezieht sich der freudestrahlende Ausruf des Asiaten, der die Liebesbeziehungen seines Freundes zu einer Europäerin zu erklären sucht: „Sein Blut ist so zufrieden von ihrem Blut, daß er nicht mehr nach Lebensgebräuchen und Lebenssitten fragt, daß er ihr zuliebe ein Europäer werden will auch in seiner Heimat" (III, 231)[24]. Wichtig zur Bestimmung dessen, was der Asiate hier unter Liebe versteht, ist auch der Ausspruch Betes im Drama „Sun" (1895): „Und ich bin nicht mehr ich . . / meine Sprache ist nicht mehr mein, / ich spreche in deinen Lauten" (VI, 15). Und Jäger in dem Drama „Ein Schatten fiel über den Tisch" sagt: „Wo mein Herzblut einmal geliebt hat, kann ich nie erkältet werden, — der Mensch, den ich liebe, kann Mörder, Lügner, alles sein, — ich liebe" (VI, 311). Von der Vereinigung der Seelen ist zwar

22) Das Abendrot zu Seta.
23) Der Wildgänse Flug in Katata nachschauen.
24) Den Abendschnee am Hirayama sehen.

im „Abendschnee am Hirayama" nichts gesagt. Doch, wenn der Japaner über dem Glück seines Blutes sein Wesen und seine Denkweise aufzugeben bereit ist um der Liebe zu seiner Frau willen, dann bedeutet das im Grunde gesehen auch eine Annäherung ihrer beiden Seelen. Dauthendey verkündet hier dieselbe Lehre, die Wedekinds „Rabbi Esra" seinem Sohne mitgibt, und die auch den Kern beinahe aller seiner Novellen bildet: die Versöhnung von Geist und Sinnlichkeit, von Seele und Körper. Gleiche Worte legt Dauthendey einem anderen seiner Geschöpfe in den Mund. In „Unter den Totentürmen" rät ein alter Parse dem eitlen Sohn von der Ehe mit einem gelehrten und zu tiefen Liebesgefühlen nicht fähigen Parsenmädchen ab, weil „Menschen, die sich nicht im Blut lieben, sich niemals kennen lernen", weil „nicht einmal der Tod ihre kühlen Gedanken einigen kann" (III, 26). Daß an ihrer „Liebe auf den ersten Blick" nur ihr Blut schuld hat, weiß Hanake [25]); „denn daß der Mann ihr Geliebter war, sagten ihr seine Hände, die beim Tragen ihr Blut anredeten und ihr von großen Zärtlichkeiten erzählten, die sie ihr glühend versprachen". Wo die Liebe dem Menschen ins Blut gedrungen ist, kann er um keinen Preis, um keine Macht der Welt vom Geliebten lassen. Im Epilog der „Spielereien einer Kaiserin" (1908) wird es deutlich ausgesprochen, der Liebesaugenblick erfaßt den Menschen, Liebe hebt den Willen des Menschen auf, sie löscht sein Bewußtsein aus. Katharina sagt es, wenn sie Menschikow bittet: „Ach, küß' mich, rasch, eh' noch der Zar erscheint! / Dann fühl' ich dich im Blut und kenn' ihn nicht" (VI, 620).

Wenn Dauthendey ein Versepos „Phallus" (1897) nennt, wenn er der Sammlung seiner asiatischen Novellen den Titel des indischen Geschlechtssymbols „Lingam" (1909) gibt, so liegt auch hier der Gedanke der Identität von Körperlichem und Seelischem zugrunde, so weist auch das auf die Erotik seiner Liebesauffassung. Denn das indische Symbol ist nicht nur Symbol aller geschlechtlichen Vereinigung, es ist ebensosehr das „heiligste Liebessymbol und Symbol des ewigen Lebens. Damit Mann und Frau nicht vergessen sollen", heißt es weiter in der Einleitung zu „Lingam", „daß sie zur herzlichen sinnlichen Vereinigung auf die Welt gekommen sind, wird ihnen in allen Tempeln und in allen Häusern und von klein auf, das Symbol des Lingam in tausend Formen immer wieder vor die Augen gestellt, in Bild und Rede" (III, 9/10). Der Liebesakt wird von dem Dichter nicht nur als höchste Steigerung der Sinnlichkeit empfunden, er ist auch intensivste Lebenserfüllung im Seelischen. Abgesehen von der Erhebung ins Seelische, ist darüber hinaus die Liebe die größte Seligkeit, die das Weltall zu bieten vermag, und die für jede Gestalt höchste Lebenshöhe bedeutet.

Die Liebe, die Dauthendey bald bis zur erotischen Triebhaftigkeit materialisiert, bald bis zu einer metaphysisch erscheinenden Sinnlichkeit auflöst, ist eine Liebe der „Entpersönlichung" nach alter mystischer Auffassung. Das Aufgehen des Ich im Du und des Du im Ich wird überall betont und von den Gestalten aufs schönste vorgelebt; ja, die Liebe ist für den Dichter ein noch größeres Selbstvergessen als der Tod. „Und sie, (die Liebenden) werden für Augenblicke tiefer ausruhen können als je, so tief, als hätten sie ihre Gestalt wie im Tod abgelegt" (I, 348). So gibt es kein Fragen: „Wie heißt du? Sein Name war ohne Namen" und keine Frage:

25) Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen.

„Wohin fahren wir? Ihre Fahrt war ohne Fahrt." Nur das Wasser und der Himmel ist um sie, „das Wasser ohne Grenzen, der Himmel ohne Grenzen und die Liebe ohne Grenzen" (III, 107). Innigster und tiefster Liebe und Glaubenskraft fähig sind die Liebenden im „Garten ohne Jahreszeiten" (Lingam). Auf das Beieinander- und Miteinandersein ist hier deswegen so viel mehr Wert gelegt als bei den anderen Gestalten, weil die Liebenden getrennt leben, aber der Geliebte „in ihrem Herzen aufgehoben ist und nicht verloren gehen kann" (III, 60). Die Liebenden fühlen und verstehen sich über die Ferne hinweg. Sie sind als innigste Schicksalsgemeinschaft aneinandergekettet, eins ist im anderen lebendig, kann darum auch ohne ein räumliches Zusammensein in ihm wirken und sich ihm mitteilen. Trennung und selbst der Tod verändern nicht das ewige Sein; denn alles Seiende ist beseelt, ist „Schöpferkraft" und bleibt, wo und in welcher Gestalt auch immer, beschlossen im unendlichen Zusammenhang, in dem eins das andere fühlt. Ohne Grenzen und unbegreiflich ist daher die Bewährung der Frau des „Gartens ohne Jahreszeiten", die zu keiner Zeit die Hoffnung auf ein Wiedersehen mit ihrem Manne verloren hat. „Sie schien in einer ewigen blauen Ruhe in der Atherhöhe dieses Gartens Tag und Nacht mit ihrem Mann unsichtbar zu verkehren, als gäbe es keine Nähe und keine Ferne im Weltall bei dem trunknen Liebesbewußtsein ihrer Seele" (III, 60). Von der gleichen Verlorenheit der Persönlichkeit im Eros und von dem Aufgehen des einen im anderen weiß Dauthendey noch in einer anderen Novelle [26]). Die in der Tempelluft und Tempeldunkelheit schaudernde Geliebte bittet den Freund: „Wir wollen nicht wissen, wie wir heißen, wir wollen nicht wissen, wo wir wohnen. Wir wollen nicht verabreden, wann wir uns treffen. Und immer, wenn wir uns zusammenfinden, wollen wir nichts besprechen und nichts fragen und uns nur umarmen, wie wir uns hier umarmt haben. Ich will nicht wissen, ob du ein wirklicher Mensch bist, oder nur eine Erscheinung, ähnlich meinem Mann. Ich will dich genießen wie die Abendröte, die jetzt über die Türschwelle dort tritt, und die wirklich und unwirklich ist zugleich" (III, 206). „Wenn wir lieben, sind wir zeitlos" (IV, 406), sagt Dauthendey ein anderes Mal. Dasselbe Paradies der „Zeitlosigkeit", das „Wunder der Weltstunde", erlebt der Ketzer Hauptmanns im Liebesbunde mit Agata. Verloren aber geht solches Einssein miteinander, wiederfindet man seine im Liebesgefühl aufgegebene Persönlichkeit, wenn alles seine Grenzen erhält, was vorher grenzenlos war, und wenn man ohne Fragen und das Versinken im anderen nicht mehr auskommt. So geht es der Frau der „Abendröte in Seta", die die Unwirklichkeit nicht mehr erträgt, und über dem Forschen nach der Wirklichkeit des Geliebten, der ihr wie ein Gott erschienen war im heiligen Bezirk der Tempel, ihre Ruhe verliert, und die, nachdem ihr die Götter ihren Wunsch, ihren Geliebten noch einmal zu sehen, erfüllt haben, erblindet.

Die Zeitlosigkeit der Liebesbeziehungen und das auf keine Weise zu erschütternde Bewußtsein, mit dem Geliebten in einer ewigen, den Tod überdauernden Einheit zu leben, ist nicht nur aus der Intensität und Natürlichkeit des Gefühlslebens des asiatischen Menschen zu erklären. Solches Empfinden schöpft Kraft aus einer Weltanschauung, die zu diesem Glauben ihren Teil trägt. Die Seelenwanderungslehre, mit der wir es hier im wesentlichen zu tun haben, die Dauthendey für seinen Glauben

26) Das Abendrot zu Seta, in „Acht Gesichter am Biwasee" (1910).

in Anspruch nimmt, und die ihm in der Weltanschauung des asiatischen Menschen in ihrem ganzen Reichtum begegnet, läßt den Menschen auf ein ewiges und weiteres Leben noch auf dieser Erde hoffen. Doch Dauthendeys Annahme einer Metempsychose unterscheidet sich von der uns geläufigen Vorstellung einer Seelenwanderung dadurch, daß sie ohne Zwang vor sich geht, lediglich auf der Autonomie der Schöpferkraft beruht [27]). Sie geschieht, wie es Dauthendey im „Gedankengut" ausführt, „aus Schöpferlust und bedeutet keinen Zwang, sie ist mehr, sie ist festlich. Dieser Gedanke ist eine Verschmelzung von christlicher Anschauung und buddhistischer Anschauung" (I, 328/329). Macht man den Weg der Seelen im nächsten Leben von der Kraft und dem Willen des eine Seele bergenden Menschen abhängig, dann wird es verständlich, welche Rolle dem Liebesgefühl in dieser Wanderung zugesprochen wird. Denn erst wahrhaftige Liebe, Liebe, die uns schon einmal als metaphysische Sinnlichkeit erschien, gibt der Seele Glauben und Kraft an ein neues und schöneres Leben; aber nicht nur an ein Leben, was wichtiger ist, an eine neue und zugleich alte Liebe zu dem schon in diesem Leben Geliebten. Damit bleibt eigentlich die Liebe das Primäre im Sinne Dauthendeys, wird zeitlos und ewig in ihrer Verbindung mit dem Glauben an eine Seelenwanderung, mit der Hoffnung auf die Treue und Liebe des Geliebten auch im neuen Leben. Nun verstehen wir auch die gelassene Ruhe der Menschen, die ihren Geliebten verloren haben, ihn aber fest in sich besitzen und ihm sich ewig verbunden fühlen. Die Liebenden des „Garten ohne Jahreszeiten" erhalten sich noch einmal auf dieser Erde geschenkt, nachdem sie nur noch in den Atherhöhen dieses Gartens unsichtbar miteinander zu verkehren schienen. In den Tod geht die Geliebte des Freundes des kaiserlichen Prinzen [28]), um auch mit ihm dort vereinigt lieben zu können. „Als ich im Tode lag unter den Toten, aber mit meinem Geliebten nicht vereinigt war, fragte meine Seele alle Toten: Was habe ich getan, daß ich meinen Geliebten nicht unter den Toten finde? Du hast noch dem Leben verweigerten Gehorsam zu geben" (III, 111), sagen ihr die Toten und sie kehrt zum Leben zurück, verkauft sich für 100 Nächte auf dem Liebesmarkt in Tokio, um sich dadurch zu lösen von dem Gehorsam gegen den Sohn des Himmels. Dann erst kann sie das Leben lassen, dann erst wird sie im Tod und im nächsten Leben den Geliebten wiederfinden.

Zu einer noch größeren Willensäußerung wird die Frau in der „Himalayafinsternis" [29]) gezwungen, die ein Bronzeamulett, das zwei winzige Menschen darstellt, einen nackten Mann, an welchem eine nackte Frau emporklettert, verloren hat. Sie ist eine jener „ewigen Witwen", wird von ihr am Schluß der Novelle erzählt, die nicht mehr das Verlangen haben, einen anderen Mann als den Gestorbenen zu lieben, und um des Toten und seiner Treue im nächsten Leben sicher zu sein, trägt sie an einer unzerreißbaren Darmseite dieses Amulett. In dieser Novelle hat wohl der Dichter den stärksten Ausdruck für die Ewigkeit des Liebesgefühls gefunden und die Zeitlosigkeit der menschlichen Beziehungen am weitesten getrieben. Diese Auflösung des Liebesempfindens zur beinahe metaphysischen Funktion hin zeigt Dauthendeys wahrhafte Erosnähe. Bei allem fast unirdischen Liebesglauben bleiben die Menschen in Har-

27) Vgl. F. J. Schneider, a.a.O., S. 332.
28) Die Segelboote von Yabase im Abend heimkehren sehen. (Acht Gesichter am Biwasee).
29) Aus den „Geschichten aus den vier Winden" (1914).

monie von Körper und Seele, und ihre rauschhaften Liebesfeste in den schwankenden Liebesgondeln des Biwasees sind bei aller Sinnenhaftigkeit des Sexus ledig.

Des Dichters Liebesgefühl in seinen mannigfachen Abwandlungen, in seiner Begriffsfülle und Unerfaßlichkeit erschöpfend beleuchten zu wollen, hieße aus dem Unermeßlichen und Unendlichen etwas sehr Armseliges und Begrenztes machen. „Wo Liebe ist, ist ein ewiges Glück" (Der Abendschnee am Hiraymasee III, 229), sagt der Asiate im Gespräch mit der alten, weisen Europäerin. „Die Liebe ist mächtiger als die Weisheit"[30] (III, 191), erkennen zu spät die verstandeskalten Weisen, nachdem sie ihren liebesstarken König umgebracht haben; „Die Liebe ist höher als die Unsterblichkeit"[31] (III, 155), preist der die Rinde der Bäume verstehende Atamono[32]; „Liebe ist vor den Göttern unstrafbar"[33] (III, 133), „Wollust schändet keinen Tempel"[34] (III, 205), entschuldigen sich die im Tempel gegen die Götter sich vergehenden Liebenden. Am umfassendsten und tiefsten wieder verkündet der Dichter das Wesen der Liebe im Erinnerungsband seiner „Wanderjahre": „In der Liebeslust gipfelt die Lust aller Leben, — der Liebe streben alle Leben im Weltall zu. Außer der Liebe gibt es im ganzen Weltall keine höhere Seligkeit, für jede Gestalt bedeutet die Liebe die höchste Lebenshöhe, sie ist für alle Leben das einzige Lebensziel, die höchste Lebensfestlichkeit, die das Weltall kennt" (I, 356). Diese Worte des Dichters enthüllen freilich nur einen kleinen Ausschnitt dessen, was ihm die Liebe alles bedeutet, sie zeigen nur in einzelnen Punkten, wie hoch er die Liebe über alle anderen Begriffe setzt.

Am abwechslungsreichsten und eindruckvollsten zugleich hat er die Fülle seiner Liebesgedanken, soweit es das Novellenwerk betrifft, in seinen beiden reifsten und bekanntesten Novellensammlungen, in „Lingam" und „Acht Gesichter am Biwasee", niedergelegt. Im Sinne Rousseaus hält er die europäische Gesellschaft zu verdorben im „Urinstinkt". Erst von einer kommenden Generation erhofft er, daß sie sich das Bedürfnis nach der Seligkeit des Urinstinktes reiner mitbringen und sich auch reiner erhalten werde als die jetzige. Schon Gerhart Hauptmann und, um vorauszuschauen, auch Ricarda Huch finden im nordisch-europäischen Menschen nicht die Natürlichkeit und naive Sinnlichkeit, die ihrem Erosempfinden entsprechen würde. Der „Ketzer" Hauptmanns und Ricarda Huchs „Fra Celeste" sind aus anderem Blute als die schwermütigen und kompliziert Liebenden Bleibtreus und Conradis. Hauptmann und Huch finden die für ihr Liebesgefühl veranlagten Gestalten im südlichen, im italienischen Menschen verkörpert. Dauthendey reicht selbst die Lebensfrische und Liebesglut des südlichen Europäers nicht aus, um das zu empfinden, was sein übervolles Herz dem

30) Von Ishiyama den Herbstmond aufgehen sehen.
31) Die Abendglocke vom Miideratempel hören.
32) Hier wird ein auch an anderer Stelle wiederkehrender Gedanke berührt, daß der Mensch durch Liebe und im Liebesleben die Dinge versteht. So geht es Ata-Mono in „Die Abendglocke vom Miideratempel hören", und auch dem Drang „Das Unabwendbare" (1900) liegt der gleiche Gedanke zugrunde. Im Drama „Sun" sagt es Bete einmal ganz deutlich: „Ich bin bei dir, aber nur durch dich, / ich höre deiner Gedanken ferne Choräle, / ich lerne die Rhythmen deiner Leben / durch deine Nähe erkennen, / deine Wärme macht mir das Tote erglimmen, / deine Stimme lehrt mich Niegenanntes zu nennen". (VI, 18).
33) Den Nachtregen regnen hören in Karasaki.
34) Das Abendrot zu Seta.

Urinstinkt nahebringt. Es ist ein „Urbedürfnis", sagt W. Seidel in seiner kurz zusammengefaßten Übersicht über den „Exotismus in der deutschen Literatur" [35]), „des in europäisch begrenzten Existenzformen eingespannten Menschen, sich für ein paar farbige Stunden über den grauen Stumpfsinn der Tretmühle hinwegzutäuschen und geistig hemmungslos ein wenig von dem zu naschen, was eine ungebundenere Daseinsform vielleicht beschert hätte." Nach den vielen Ausländern, die Dauthendey nicht zur exotischen Dichtung anregten [36]), beweist er seine scharfe Beobachtungsgabe gerade an der Eigentümlichkeit des Fernliegenden. Die ihm im Blut liegende immerwährende Unruhe, die scheinbar nie zur Ruhe kommende Wanderlust ziehen ihn schon vor seiner Reise in Gedanken nach der Ferne fremder Länder, deren Besonderheiten er instinktiv und vermöge seiner allbeseelenden, atomistischen Weltanschauung erfühlt. Auf seine Weise freilich betont er zuletzt doch immer wieder, daß eine endgültige Loslösung vom europäischen Begriffsvermögen selbst bei größter Einfühlung ins Fremde nie ganz möglich ist, und mit seiner ihm eigenen Bescheidenheit und Behutsamkeit im Erfassen fremder, exotischer Eigenschaften erreicht er die größte relative Wahrheit.

Jedenfalls wittert der Dichter offenbar in der triebhaft und unbewußt sich äußernden und vielfach in wollüstige Grausamkeit umschlagenden Erotik der Asiaten noch einen Rest jenes uns verloren gegangenen Instinktlebens, das er in oft ironisierender Absicht gelegentlich mit dem intellektualisierten Liebesleben des Europäers kontrastiert, der, wie es der japanische Schauspieler Kutsuma einmal sagt, auch seine Liebesgefühle unter ein Mikroskop legt und wie die Eisblumen am Fenster auch seine Liebesleidenschaft beobachtet (III, 230). Die letzte Novelle der „Acht Gesichter am Biwasee", die als Kernproblem den Gegensatz abend- und morgenländischer, europäischer und asiatischer Liebesauffassung hat, ist vielleicht Dauthendeys Liebesbekenntnis überhaupt, wenigstens im Rahmen seines Novellenwerkes, weil hier nicht nur gedanklich und theoretisch, sondern lebendig und wahrhaftig ein Europäer mit einem Asiaten einen Liebesbund eingegangen ist. „Ihr Europäer könnt über Dinge sprechen, die uns Asiaten ewig unsichtbar bleiben" (III, 230), wird einmal im Gespräch der beiden Dritten, dem Freunde des Mannes und der Großmutter der Frau, gesagt, und es ist wohl das einzige Mal, daß der Dichter, der sonst seine Gefühle nicht unter ein Mikroskop legt, über das Wesen der Liebeshaltung seiner Menschen spricht. Freilich finden die Liebenden selbst keine Worte über ihre Liebesgefühle; vielmehr sind es die Nahestehenden des Ehepaares, die sich diesen Gedanken hingeben. Es ist auch in den Novellen das einzige Mal, daß Dauthendey, der gewöhnlich nur auf das Treiben und die Liebestrunkenheit der Liebenden die Augen wendet, nun auch einmal auf den Sinn und das Wesen dieser Gefühle an sich sein Augenmerk richtet. Als der japanische Schauspieler auf die Inkonsequenz des Europäers weist, die seiner Meinung nach darin liegt, daß er alles in ein System, nur seine Gefühle und im besonderen seine Liebesgefühle nicht in Systeme zwinge, antwortet ihm die weißhaarige Dame: „Gefühle lassen sich doch nicht in Systeme bringen. Gefühle sind doch das Unbegrenzte am Leben! Liebesgefühl kann Unordnung und Ordnung zugleich geben: Liebesgefühl

35) Der Kunstwart, 1928, 41. Jg. 2, 148 ff.

36) Vgl. „Gedankengut aus meinen Wanderjahren" (I, 325), wo er sich mit seinen Kritikern und denen, die ihm Nachahmung vorhandener exotischer Dichtung vorwerfen, auseinandersetzt und solchen Vorwurf als ganz unbegründet zurückweist.

ist eine Hasardnummer, man setzt auf Rouge oder Noir. Aber es gibt kein sicheres System, in dem man beim Liebesgefühl in Ordnung mit sich selbst kommen könnte." (III, 229). In die Unordnung bringt der Asiate Ordnung, weil er von der Frau verlangt, „daß sie den Mann bediene und sich ihm unterordne", während der Europäer wünscht, daß der Mann sein Leben lang die Frau bediene und sie höher hält als sich selbst. Nicht die Ordnung, nimmt wieder die Frau das Wort, ist das beste, „das Kostbare an der Liebe ist, daß sie ein ewiges Abenteuer bleibt, und daß weder die Sicherheit der madonnenhaften Unterordnung einer asiatischen Frau, noch die olympische Selbstherrlichkeit einer europäischen Liebe sie in ein System bringen kann. Die Liebe wird immer etwas verschwenderisch sein, immer ein Zuviel in das Blut der Menschen bringen, das Zuviel, das die Endlichkeit des seligen Augenblickes in eine Unendlichkeit des Genusses verwandeln kann. Wo das Zuviel zwischen zwei Menschen fehlt, wird die Liebe immer nur ein erbärmlicher chemischer Prozeß bleiben, der Kinder hervorbringt und sich ruhig in ein System fassen läßt" (III, 229/30).

Das Gespräch ist lang und tief, und doch klafft zwischen beiden Welten und Weltanschauungen ein Abgrund, der die Weite des Ozeans hat. Sollte es aber kein Band geben, das auch diese in ihren Welten so entfernten Menschen in ihrer Liebesphilosophie umschlingt? Die Liebenden knüpfen es unbewußt. Denn der Asiate, der bisher nur von den Indern den Kreislauf der Seelen zu beobachten verstanden hat, begreift nach seinem Aufenthalt in Europa, daß die „Zukunftswelt die Liebesleidenschaft als Weltmittelpunkt erkennen wird (III, 230). In dieser Ansicht bestärkt ihn sein Freund, denn seine Liebe zu Ilse hat ihn „meinungslos" gemacht, wie er ihm gesteht. Schließlich überrascht die Antwort, die „der Abendschnee am Hirayama", wie die Japaner die alte Europäerin nennen, gibt, insofern, weil nur mit anderen Worten das Gleiche gesagt wird, was vorher der Japaner seiner Geliebten verkündet hatte, und was diese in ihrer olympischen Selbstherrlichkeit nicht verstehen wollte. „Güte in der Liebe bringt Unglück. Liebe ist nie gütig, Liebe fordert, mißhandelt, vergewaltigt. Von zwei Liebenden muß einer der Stärkere werden. Der Mann muß die Frau unterjochen, er kann ihr ja den Wahn ihrer Selbstherrlichkeit lassen, wenn sie es noch nötig hat" III, 231). Der Japaner hatte vielleicht mit einer Nuance feiner, doch ungefähr auf dasselbe zielend gesagt, „Nicht i c h bin d e i n, sondern d u bist m e i n geworden. Ich bin ich geblieben und bin nur durch dich mehr geworden. Aber du bist seit dem Tag unserer Hochzeit nach unseren asiatischen Begriffen verschwunden und bist nicht mehr" (III, 221). Ist es nicht dasselbe, was beide im Grunde ihres Wesens fühlen? Hebt nicht nur den Europäer über den Asiaten, daß er der Frau die Selbstherrlichkeit läßt, ist nicht aber der Japaner dem Europäer darin überlegen, daß ihm das Auslöschen des einen im anderen als eine schönere und unbewußtere Verbindung erscheint, die nicht zum wenigsten mit dem Gedanken der Seelenwanderung verknüpft ist? Der Europäer spricht aus der Erfahrung, das Unterjochen der Frau durch den Mann kann in vielen Fällen das Liebesverhältnis erhalten, es kann aber auch ebensogut die Gefühle der Liebenden vernichten. Aus dem Asiaten spricht auch eine Erfahrung, aber sie ist zur Weltanschauung, um nicht zu sagen zum Dogma erhoben; denn die Frau geht immer im Manne auf, aber sie geht nicht nur im Manne auf, sie geht vor allem in das Reich der Toten, ihr „größtes Glück ist Nirwana" (III, 222). Unterschiede bleiben in beiden Auffassungen vom Verhältnis des Mannes zur Frau bestehen; sie

liegen nicht nur im formalen Ausdruck, dessen sich der so gut erzogene Japaner in gewählterer Form bedient, sie beruhen letztlich auch auf weltanschaulicher Basis, indem der Asiate sein ganzes Gefühl und sein ganzes Lieben auf sein nächstes Leben, aufs Nirwana richtet, während der europäische Mensch nach Dauthendey die Liebesleidenschaft als Weltmittelpunkt anerkennt.

Unterschiede der Welten und der Meinungen bestehen nicht mehr, wenn es um das „Zuviel" im Liebesgefühl des Menschen geht, das Wort, das der Dichter der Europäerin in den Mund legt, und das er am asiatischen Menschen lebendig werden läßt. Denn Zuviel an Liebe haben alle seine Menschen, ein Zuviel, das rein und inbrünstig sein kann, dem aber auch die Wollust und die Grausamkeit gefällt [37]). An Zuviel im Blut leidet der eifersüchtige Dalar (Dalar rächt sich), der seine Frau mit der schändlichsten der Strafen, dem grauen Tod der Armut bestraft und der hingeht, ein Jains wird, der dem Weibe die Seele abspricht. An einem Zuviel an Wollust leidet der indische Zauberer Walai, den der Anblick der tanzenden Kulibajadere bis zu einer wollüstigen Ekstase aufpeitscht, in der er seinen Sohn ermordet, um zu zeigen, wieviel mehr ihm die Liebe zur Frau ist als die Liebe zu seinem Kind. Übervoll an Liebe ist das starke Herz des weisen Königs (Von Ishiyama den Herbstmond aufgehen sehen), der aus einem Meerweib in drei Nächten ein gesittetes und schönes Weib macht, und der „sechzigmal in der Minute das Wort „Liebe" zu ihr gesagt hatte" (III, 188)

Zu weit würde es führen, wollten wir den weiten Reigen liebestrunkener Gestalten vorführen, die alle mit einem Übermaß an Liebe beladen sind. Ein Gedanke der Europäerin, der auch dem Zuviel im Menschen gilt, mag Dauthendeys Novellenwerk zum Abschluß bringen, er wird gleichzeitig den Bogen spannen von Hauptmann zu Ricarda Huch. Entsinnen wir uns, Hauptmanns Ketzer fand in der Liebesnacht mit Agata, nachdem ihn das Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen verlassen hatte, die Ein-

---

37) Es ist eine in Dauthendeys Gestaltung des Liebesproblems immer wieder auffallende Erscheinung, wie jeweils das innigste Liebesgefühl in grausamste Wollust umschlägt, die nicht allein, wie F. J. Schneider und mit ihm W. Annecke annehmen, Zeichen der triebhaft unbewußten Erotik der Asiaten ist, sondern die auch beim europäischen Menschen in Erscheinung treten kann. (W. Annecke zeigt dieses selbst im Drama „Menagerie Krummholz", a.a.O., S. 38; etwas ähnliches spricht auch aus den Worten der alten Europäerin im „Abendschnee vom Hirayama"). Vielleicht scheint es sich hier um Einflüsse von Strindberg aus zu handeln, wovon auch Dauthendey im „Gedankengut" (I, 468 ff.) spricht. „Die Stimmung Strindberg'scher Menschen, die Lebensstimmung Strindbergs selbst, des Ruhelosen, Leidenschaftlichen, vom Trieb Gequälten und nie Erlösten, der in brünstiger Liebe nach dem Weibe verlangt und nie Befriedigung findet, der sich verraten und geschändet glaubt und in Haß zum Weib entbrennt, dem das Weib zur Zuchtrute wird, von der er sich doch nicht befreit, der liebt und haßt zugleich, der Verzweiflung und Wollust empfindet am grausamen, sinnlosen und verführerischen Eros (?), hat auf Dauthendey zweifellos anregend gewirkt, kannte er doch Strindberg recht gut!" (W. Annecke, a.a.O., S. 38) Dauthendey unterscheidet sich von dem nordischen Dichter durch seine unbedingte Bejahung des Liebesgefühls, durch die harmonische Ausgeglichenheit seines Erlebens und durch die unbeirrbare Triebsicherheit, die alles Unedle und Grausame und Wollüstige überwindet und zur Seligkeit macht. Hier offenbart sich auch der Unterschied zu Wedekind, dessen Gestalten sehr oft triebunsicher sind und frivol in der Lust am Grausamen oder gar Perversen verharren.

heit mit Gott und der Welt, das volle Gefühl der Unendlichkeit durchströmte ihn im Garten des Paradieses. Es war das romantische Bekenntnis des Priesters und des Dichters, der seine Liebeserfüllung im Reich des Eros fand. Auch Dauthendey geht den Weg zum Eros in der Nähe romantischer Liebesgefühle. Das Zuviel, um noch einmal an die Worte der alten Frau im „Abendschnee am Hirayama" zu erinnern, „das Zuviel, das die Endlichkeit des seligen Augenblicks in eine Unendlichkeit des Genusses verwandeln kann" (III, 230), läßt uns die romantische Grundhaltung [38]) des Dichters ahnen. Freilich ist die Unendlichkeit Dauthendeys nicht von der Weite und Gottnähe, wie es das Unendlichkeitsgefühl des Priesters war; denn sie ist der Endlichkeit noch nahe, und der Dichter läßt keinen Priester im Liebeserlebnis sein Gotterlebnis finden. Erkennt doch schon der junge Dauthendey nach dem Gespräch mit seinem philosophierenden Freund: „Du wirst keinen Gott höher stellen als das Herz der Frau, die du dir auswählen wirst, und du wirst auch in ihr, der Geliebten, eine Schöpferin begrüßen, wie sie dich als einen Schöpfer begrüßen muß" (I, 315). Der „Liebesdichter" kennt keine romantische Teilung, keinen Dualismus von Endlichkeit und Unendlichkeit, obwohl sein seliger Anschluß an die Schönheit der Natur, seine Hingabe an die sinnliche Welt, sein geheimnisvolles Leben hinter den Dingen und Erscheinungen durchaus romantische Elemente sind. Während die Liebe den Romantiker ins Ueberirdische, Uebersinnliche hinaufzuheben imstande ist, kann sich für Dauthendey die Liebe, in der das Ewige zu sich selbst geführt wird, trotz ihrer metaphysischen Funktion nie vom Irdischen lösen und sich etwa von der all-einen Welt befreien. Wenn sich auch Dauthendeys Menschen nicht nur in der „Weltnähe", sondern auch in der „Weltferne" finden, so sind sie vor allem immer erst infolge ihrer Schöpferkraft „Schöpfer und Geschöpf" (I, 501) zugleich. Dieser Augenblick des Kreatur-Werdens ist der „tiefste Augenblick des Weltallfestes jedes Lebens und der höchste eines ganzen Lebens zugleich. Dann, in diesem Liebesaugenblick, ist in beiden, im Mann und in der Frau, tiefste Ruhe der Ewigkeit und höchstes Schaffen der Ewigkeit tätig" (I, 348).

Im Novellenwerk Dauthendeys wird nur ein einziges Mal und nur in der Novelle „Den Abendschnee am Hirayama sehen" von der Unendlichkeit des Genusses gesprochen. Vielleicht legen wir diesem einmaligen Bekenntnis vom Zuviel an Unendlichkeit mehr Wert bei, als es der Dichter mit dieser Aussage ursprünglich beabsichtigt hat. Immerhin ist es ein Zeichen, daß die Liebe aus einer reinen Körperlichkeit befreit, und was für uns das wesentlichste dabei ist, die „Unendlichkeit des Genusses" steht im tiefsten Gegensatz zu der Flüchtigkeit des Genusses, mit der sich Schnitzlers Menschen in ihrem Liebes- und Lebensspiel begnügten. Was Dauthendeys Menschen

---

38) Dauthendeys „Festlicher, schönheitstrunkener, romantischer Monismus" (Hans Naumann, a.a.O., S. 334) kommt „Hölderlins Pantheismus und seinem Kult der Schönheit nahe. Gerade mit Hölderlin hat er auch den Preis der Liebe, die den Menschen am innigsten mit der Welt vereinigt, die Festlichkeit des Lebensgefühls und das Bewußtsein gemeinsam, Künder einer neuen Welt zu sein", (W. Annecke, a.a.O., S. 90), die Dauthendey selbst für die Künftige hielt. Auch Paul Fechter (a.a.O., S. 155) vergleicht Dauthendey mit einem Romantiker: „Ein Mensch von einer Wortfülle, wie sie zu jener Zeit wenige haben, ein Brentanoerbe, der mit der farbigen Sinnlichkeit seines ständig sprudelnden Versquells wie ein Bindeglied zwischen Bettinas Bruder und seinem späten Nachfahren Jac. Haringer steht".

fühlen, das bleibt auch den Gestalten Ricarda Huchs nicht fremd, nur daß den Gestalten der Dichterin die Furcht vor der Vergänglichkeit ihres Lebens und ihrer Liebe die Erhebung der Augen zur Unendlichkeit und Ewigkeit nur in den seltensten Fällen erlaubt, und daß ihnen zwar auch die Liebe mehr gilt als die Unsterblichkeit, sie aber doch ausschließlicher im greifbaren und gegenwartsnahen Diesseits bleiben als Dauthendeys Geschöpfe.

# Ricarda Huch.

Die Frage nach den Kräften, die der Dichterin Ricarda Huch von außen zuströmten, die sie selbst auswählte, bewußt oder unbewußt in sich aufnahm, und die sie als dichterische Erscheinung dieser oder jener Epoche zuweisen, ist sehr verschieden schon beantwortet worden. Eine Antwort, wenn sie gegeben wird, kann hier nur flüchtig ausfallen. Daß ihre Dichtung von allen den hier besprochenen Dichtern die wenigsten oder so gut wie keine naturalistischen Spuren birgt, ist überall erkannt worden [1]). Eine allgemein verbreitete Ansicht rechnet Ricarda Huch, soweit es jedenfalls ihr dichterisches Werk betrifft, dem Ideenkreis der Neuromantik zu. Ihre Prosadichtungen gelten als Zeugnisse neuromantischen Fühlens und Denkens [2]), sind doch ihre ersten Romane ganz Rückschau, niedergeschrieben von rückschauend Verweilenden. Im Titel läßt das schon der Anfangsroman „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893) erkennen. Auch einige Novellen wie „Der Mondreigen von Schlaraffis" (1896), „Fra Celeste" (1899), „Die Maiwiese" (1899), um nur die hauptsächlichsten zu nennen, sprechen deutlich ähnliches aus. Endlich rücken auch die Form ihrer Sprache, ihre bildhaften und musikalischen Ausdrucksmittel die Dichterin in greifbare Nähe zur neuromantischen Formkunst [3]). Daß Ricarda Huchs Dichtung nicht ausschließlich neuromantisches Gepräge trägt, oder wie wenig sie mit jener müden, lebensabgewandten Neuromantik Hofmannsthals, Rilkes, Hesses und schließlich auch Schnitzlers, mit denen sie immer wieder eben unter gleichem Namen genannt wird, gemein hat, das mit Erfolg nachgewiesen zu haben, ist das Verdienst E. M. Zenkers [4]), die freilich im wesentlichen über Ricarda Huchs lyrisches Schaffen gearbeitet hat. Gerade das Werk, welchem Ricarda Huch mit am ehesten ihre Zuweisung zur neuen Romantik verdankt, die „Blütezeit" (1899) und „Ausbreitung und Verfall der Romantik" (1902) birgt Elemente [5]), die schon deutlich für eine gewisse lebensbejahende Haltung der Dichterin zeugen. Für E. M. Zenker sprechen Ricarda Huchs erste Gedichte starke, einfache Gefühle aus, die jeder gesunde junge Mensch empfindet und die sie so unendlich weit von

1) Vgl. Paul Fechter in Vogt und Koch, a.a.O., S. 354, A. Soergel (a.a.O., S. I/711) sagt: „Kein Lied von der Not dieser Zeit! Aber nicht aus Unkenntnis der Gegenwart, denn Ricarda Huch kennt sie wie nur je eine von denen, die um die Darstellung „moderner Probleme" ringen; auch nicht aus Mangel an Leidenschaft, denn sie ist leidenschaftlich; auch nicht aus sittlicher Gleichgültigkeit, denn sie hat eine tiefe Sittlichkeit, — sondern ihr hoher Kunstverstand sagt ihr: dem Zeitlichen zu nahe ist dem Ewigen zu fern". Vgl. auch Hans Naumann, a.a.O., S. 184.

2) Folgende Sätze Hans Naumanns (a.a.O., S. 183) zeigen, wie auch er die Dichterin der Neuromantik einordnet: „Stärker aber hatte die wissenschaftliche Mitentdeckerin der Romantik das Bedürfnis der Zeit mit ihren romantischen Romanen . . . erfüllt und mit dem frühen, fremdartig schönen Meisterwerke „Erinnerungen von Lud. Ursleu d. J." hatte sie diesem Bedürfnis weit vorausgegriffen". Und: „Doch müssen wir uns daran erinnern, daß zur gleichen Zeit der junge Hofmannsthal seine ersten romantisch lyrischen Dramen schrieb. Diese Dichtungen sind so innerlich mit einander verwandt wie ihre Figuren".

3) Die Sprache und das Erlebnis", sagt Paul Fechter (a.a.O., S. 355), „ringen dauernd um ein Gleichgewicht, und den Sieg trägt, wo ein Schwanken einsetzt, immer die Form".

4) Ricarda Huchs lyrische Dichtung, Phil. Diss. Breslau 1934.

jenen lebensmüden Jünglingen Hofmannsthals unterscheidet. Der feste Kern ihrer starken Persönlichkeit, Zucht, Klarheit und äußerster Selbsterhaltungswille, haben sie vor den Verlockungen des Grenzenlosen, Mystischen und Dunklen bewahrt [6]). Die Bedeutung Gottfried Kellers [7]), welche die Dichterin selbst in ihrer 1909 erschienenen Schrift über Gottfried Keller zeigt, durch den sie aus einer Zeit der Dekadenz und Müdigkeit zu Arbeitskraft und Daseinsfreude gefunden hat, und die Bedeutung der Schweiz mit ihren großen Naturformen und ihren Menschen darf dabei nicht vergessen werden. Im gleichen Sinne wirken ihre norddeutsche Art und ihre stark wissenschaftliche Veranlagung, die einer von „Tradition, Kultur und leichter Dekadenz gesättigten Sphäre widerstanden." [8]). Mit durchaus einleuchtenden Mitteln hat E. M. Zenker erkannt, daß Lebensbejahung und Neuromantik den Geistesgrund zu Ricarda Huchs dichterischem Schaffen bilden; daß aber „tiefe Versenkung und willensmäßige Anspannung sie von beiden Richtungen selbständig halten." [9]) Von solchen lebensbejahenden Elementen in Ricarda Huchs Dichtung zeugt auch ein großer Teil ihrer Novellen: „Der arme Heinrich" (1899), „Weltuntergang" (1899), „Teufeleien" (1897), „Lügenmärchen" (1897), um nur einige zu nennen.

Während sich das Schaffen der naturalistischen Dichter beinahe ausschließlich nur um ein Thema gruppierte, um das des Sexus, aber auch Schnitzler nur das Problem des Todes und der Liebe in seiner Wechselwirkung als einen einzigen Problemkomplex begreift, kennt Ricarda Huch drei Grunderlebnisse [10]). „Schicksal" ist das zweite Gedicht ihres ersten lyrischen Werkes überschrieben.

„Um meine Kindheit standen drei Schicksalsgöttinnen
und sangen ein herrliches Lied",

beginnt ein Gedicht des dritten Bandes [11]). Damit ist ein Grundakkord vom Wesen und Schaffen der Dichterin angeschlagen, der in allen ihren Romanen und Schriften gestaltet wird und den ihre Gedichte immer wieder unmittelbar zu erfassen suchen [12]).

---

5) „Die Gefahr des modernen Künstlers", mit dem Ric. Huch den Neuromantiker meint, „liegt darin, daß er, von der Dämmerung verzärtelt, den Tag nicht mehr ertragen kann". Romantik I, 112. Freilich klingen unzählige Motive der Romantik überall in ihrer Dichtung an. Aber daß sie nicht ausschließlich im mittelalterlich-ritterlichen Stoffkreis und damit in der Romantik wurzelt, beweisen ihre großen Geschichtsromane, die ein nur in der Neuromantik aufgehender Dichter nicht hätte schaffen können. (Vgl. E. M. Zenker, a.a.O., S. 7) und Paul Fechter (a.a.O., S. 357) spricht im gleichen Sinne: „Es hat einen guten Sinn, daß eine Frau von solchen Grundlagen begann, sich ein Wirklichkeitssubstrat für ihre Gestaltung zu suchen, das von sich aus Gegenkräfte gegen diese Auflösung . . . enthält".

6) Vgl. Persönlichkeit und Werk in Darstellungen ihrer Freunde. Bln. 1934, S. 33.

7) Was G. Keller als Erfüller der romantischen Sehnsucht und Überwinder des romantischen Dualismus für die Dichterin bedeutet, hat Fritz Strich ausführlich dargelegt in „Persönlichkeit und Werk", a.a.O., S. 89 ff.

8) Persönlichkeit und Werk, S. 9 und E. M. Zenker, a.a.O., S. 73.

9) E. M. Zenker, a.a.O., S. 80.

10) „Das unerschöpflichste Reich ist für Ric. Huchs Dichtung der Tod und die Liebe". A. Soergel, a.a.O., I, 720.

11) Vgl. E. M. Zenker, S. 22 und A. Soergel, a.a.O., I, 711 „. . . eine Stimme singt ein rätselhaftes Lied von den Urkräften des Daseins, das Lebenslied, das Schicksalslied"

12) E. M. Zenker, a.a.O., S. 22.

In den Novellen findet sich der Schicksalsgedanke in zweierlei Bedeutung; einmal ist es die sinnlose, unheilbringende, blind wütende Macht, das andere Mal trägt der Mensch selbst sein Schicksal in sich [13]). So wie Ricarda Huchs Schicksalsgefühl in den Novellen aus keiner einheitlichen Empfindung hervorwächst, so läßt auch die Gestaltung des Todesproblems, ihres zweiten Grunderlebnisses, erkennen, daß ihre gesamte Weltanschauung noch im Werden ist. Der inbrünstigen Liebe zum Erdenleben entspringt eine gewisse Tod-Feindschaft [14]). Dem überschwenglichen Lebensgenuß steht niemals eine ebenso heftige Todessehnsucht, die hervorstechendste Eigenschaft der Menschen Thomas Manns oder Hofmannsthals, gegenüber; niemals laufen sie nebeneinander her, vielmehr könnte man von einer ausgesprochenen Todesscheu, keiner Todesangst oder -furcht, sprechen. Der Tod, als höchstes Symbol aller Vergänglichkeit, muß von diesen Menschen, denen Vergänglichkeit das Leben sinnlos machen kann, aufs schärfste verabscheut werden, wenn sie auch im entscheidenden Augenblick den Tod suchen, eben aus diesem sehr stark ausgeprägten Vergänglichkeitsgefühl heraus, das sie oft überwältigt. Wir finden, in den Novellen wenigstens, nichts von dem Glauben, „daß der Mensch wohl nicht persönlich, doch als Kraft im Weltganzen weiterlebt", kein „Wissen um die Verbundenheit der Toten und Lebenden", wie es E. M. Zenker [15]) in dem Gedicht „Unsterblichkeit" zu sehen meint.

In dem Leben einer Frau ist die schicksalgestaltende Macht die Liebe, Ricarda Huchs drittes und im Reich der Novellen in mannigfachster Weise abgewandeltes Grunderlebnis. Kann es Wunder nehmen, daß die „Frau in der dichterischen Gestaltung ihres Erlebens die erotischen Sehnsüchte und Bindungen zum zentralen Thema macht?" [16]) Bedeutet doch die Liebe innerhalb ihres Lebensgefühls eine sonnige Höhe, von der ihre ganze Welt ihr helles Licht empfängt. Leben und Liebe werden wie bei Dauthendey unbedingt gleichgesetzt, ja das Leben wird erst durch die Liebe gewonnen. Die Liebe, von der die Gestalten Ricarda Huchs so leidenschaftlich ergriffen werden, entspringt einer tiefen Sinnenhaftigkeit, die weit von allem Sexus abrückt und beinahe geistig-seelischen Bereichen zuzustreben scheint. Doch nie ist von himmlischer Liebe die Rede, wenn dies auch oft den Anschein hat, sondern immer nur von der naiven Hingabe an die Sinnlichkeit. Die starke und frohe Erotik, die die Dichterin ihre Geschöpfe vor allem empfinden läßt, ist ohne Lüsternheit und Schwüle. Das Motiv der Liebeswahl und Liebesvereinigung, so oft sie es anschlägt, klingt niemals unrein oder gar vergiftend wie etwa bei Schnitzler. Der 34. Liebesreim: „Sei willkommen, lang entbehrter, lieber, schöner, schlanker Leib", kann nicht schöner diese reine und klare Liebeshaltung beweisen. Dieselbe Art der Sinnenhaftigkeit spricht aus dem folgenden Satz ihres späten Werkes, dem „Sinn der heiligen Schrift" [17]): „Sinnliche Liebe ist sentimental und schwül, reine Liebe ist heiter und bei aller Wärme nie ganz ohne jene himmlische Kühle, in der das zur Unsterblichkeit Geläuterte atmet." Gegen-

---

13) „Insofern nur jedem sein Herz selbst gehört, macht jeder sich sein Schicksal selbst. „Luthers Glaube, Insel-Verlag 1920, S. 143.

14) E. M. Zenker, a.a.O., S. 43.

15) a.a.O., S. 44.

16) Else Hoppe-Meyer, Der Typus des Mannes in der Dichtung der Frau, Zeitschrift für Deutschkunde, 1930, S. 209.

17) „Der Sinn der heiligen Schrift" 1919, S. 323.

über Arthur Schnitzlers Menschen, deren Sehnen und Wünschen allein auf körperliche Vereinigung sich bezog, gegenüber der naturhaften und grausamen Erotik oder mystischen Sinnlichkeit der Gestalten Dauthendeys, haben Ricarda Huchs Geschöpfe weiten Abstand von einer einseitigen körperlichen Liebesvereinigung. Ihr sehnsüchtiges, heftiges Verlangen nach Vereinigung bezieht sich nicht allein auf ein körperliches Band, obwohl dies zu ihren Liebesempfindungen gehört, sondern vielmehr auf ein allgemeines ausgeglichenes Zusammenleben von Körper und Seele, Sinnlichkeit und Geistigkeit, das ihrem schönheitserfüllten Lebensgefühl entspricht. Der Dichterin ist „die Liebe zwischen Mann und Frau das ganzeste, packendste Symbol für die alles überwindende Riesenleidenschaft des Einswerdens" [18]) So eindeutig wir Conradis Novellenwerk, was das Problem der Liebe anlangt, der Sphäre des Sexus zusprechen konnten, so unbezweifelbar steht Ricarda Huchs episches Schaffen im Reich des Eros. Vor allem — und das ist gegenüber den Übergangserscheinungen wichtig — gibt es kein Schwanken mehr zwischen beiden Extremen.

Weil Ricarda Huchs Gestalten wissen, daß ihr Leben kurz bemessen und ihnen die Geliebte nicht für alle Zeit geschenkt ist, wächst ihre Liebessehnsucht so ins Unendliche, ohne daß sie in diesem Unendlichen Gott oder die Welt erlebten wie der „Ketzer von Soana", und sie wünschen lieber, das geliebte Wesen um jeden Preis zu besitzen, als tot in den machtlosen Armen zu halten. „Augenblicke höchsten Glücksgefühls, wo die Zeit stillsteht und nichts mehr ist als die Liebenden", erkennt auch Zenker [19]), sind selten, aber sie sind das „Element, was die Liebe als das Begehrenswerteste und Wichtigste der menschlichen Erlebnisse erscheinen läßt." Dem Dualismus der Geschöpfe Ricarda Huchs entspricht ganz der rasche Wechsel von höchstem Liebesempfinden und tiefster Einsamkeit, mächtigem Lebensbekenntnis und größter Verzweiflung. Vorher noch selbstherrliche Götter, die aus eigener Kraft das Leben zu meistern glaubten, werden sie durch kleinste Zeichen, die die allgemeine Lebensvergänglichkeit ihnen allzu deutlich vor Augen hält, von ihrer Machtlosigkeit dem allgewaltigen Schicksal gegenüber überzeugt und zum Verzweifeln an sich und dem Leben überhaupt gezwungen.

Im Bekenntnis zum diesseitigen Leben, das bei Arthur Schnitzler von der Erscheinung des Todes aus betrachtet, lebenbejahend wirkt, finden wir in Ricarda Huchs rauschhafter Lebensbejahung eine wesentliche Steigerung. „Liebe ist das einzige, was wächst, indem man es verschwendet", sagt die Dichterin im „Sinn der heiligen Schrift." [20]) Diese Haltung gerät freilich dann in bedenkliches Schwanken, wenn der Liebende trotz seiner Zuwendung zum Leben im Augenblick der höchsten Liebesseligkeit von dem Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen durchdrungen und des Lebens müde wird. Was wir bei des Ketzers Liebeserleben als etwas besonderes immer wieder hervorgehoben haben, das Aufgehen im Unendlichen und, nachdem auch seine Liebe von dem Gefühl der Vergänglichkeit bitter und unglücklich gemacht worden war, das Sich-Wiederfinden im Endlichen, das fehlt Ricarda Huchs wundervollen Erscheinungen, die von diesem Gefühl der Nichtigkeit und Ohnmacht eben einfach überwältigt werden. So überfallen Fra Celeste, den liebestrunkenen Mönch, der verkündet:

---

18) Romantik, I, 249.
19) a.a.O., S. 40.
20) a.a.O., S. 300.

„das Leben sei das Kostbarste, kostbarer als die ewige Lampe, die die Priester im Tempel gehütet hätten" (I, 83). Anwandlungen von Traurigkeit, von Einsamsein, sobald ihm irgendwie zum Bewußtsein kommt, wie in unaufhaltsamer Verwandlung begriffen alles in den Tod eilt. „Ein fallendes Blatt, ein körperliches Unbehagen, ein verlängerter Schatten, das Schwinden der Zeit konnte unversehens diesen grausamen Gedankengang in ihm wecken" (I, 34). Als er durch die Krankheit der geliebten Frau in tiefstes Leid versenkt wird, ergreift ihn die Nichtigkeit des Lebens so tief und erschütternd, daß eine wortlose, weiche und doch stolze Trauer ihn vernichtend durchdringt und er freiwillig den Tod sucht. „Er zerpflückte das Leben wie eine hundertblättrige Rose und ließ seine Tränen auf den zerrissenen Duft fallen. Wie einer saß er da, der den rotfunkelnden Wein langsam aus dem Glase zur Erde rinnen läßt und zuletzt den Kristall in der Hand zerbricht, daß das Blut über die knisternden Scherben träufelt. Es war nichts von Bitterkeit in seiner Verachtung, sondern nur die königliche Trauer eines Herrschers, der seine Krone zerbricht und vom Throne herabsteigt" (I, 86).

Dieses Gefühl der Vergänglichkeit alles Irdischen liegt wie ein dunkler Schimmer über all diesen Novellen, ist aber Ricarda Huch nirgends so zur Einsicht geworden wie gerade an dieser Erzählung. In Fra Celestes großer Rompredigt erscheint diese Vergänglichkeit als göttliches Zeichen, als sichtbar gewordener Gott, als die „Spur von Gottes Finger" (I, 46). Daß der an ein Jenseits nicht glaubende verliebte Priester aber nicht mit inneren, mit echt religiösen Mitteln arbeitet, besagt das Wort des erzählenden Sekretärs über die eigentlichen Voraussetzungen seiner Rednerwirkung, die gerade die Hoffnung dieser Menschen auf ein Wiedersehen nach dem Tode im Jenseits ist; das mag Aglaja, Fra Celestes Geliebte, bekunden, die „ein Jahrtausend voll überirdischer Seligkeit für die Wiederkehr einer einzigen Minute" (I, 64), und zwar einer einzigen Liebesminute geben möchte. Nur für den flüchtigen Augenblick einer solchen Minute empfinden Aglaja und der Geliebte die „große, heilige Ruhe der Erfüllung wie ein tiefes, beseligtes Ausatmen vor dem Schlaf."[21] Der Abstand zu Dauthendeys Gestalten wird an einem Ausruf wie dem Aglajas deutlich. Auf eine Wiedervereinigung in einer überirdischen Welt, die ihnen nicht gewiß ist, verzichten sie, wenn sie nur hier in diesem Leben ein wenig länger sich lieben dürfen. Die gern mit Kontrasten spielende Dichterin verleiht der Vergänglichkeit alles Irdischen von einer entgegengesetzten Seite her einen eigentümlichen Ausdruck. In „Hadumig im Kreuzgang" (1897) erweist sich die Liebessehnsucht des spukenden Mönches Trovatus stärker als alle Vergänglichkeit. Beten und Kasteien ließen ihn seine Liebe zu der schönen Hilde nicht überwinden, so daß ihn der Abt als mit dem Teufel im Bunde verdächtig und verflucht hat. Nun muß er zu seiner Erlösung nach der Geliebten suchen. Der schon Gestorbene umwirbt selbst als Toter noch das Leben in unermeßlicher Sehnsucht. Erst der Kuß Hadumigs erlöst ihn von seinen Wonnen und Schmerzen.

Von diesem Erlebnis aus ist es nur zu verstehen, daß heute hehrste Liebe morgen in grausamsten Haß umschlägt, und daß man über die himmlische Liebe eine hin-

---

21) E. M. Zenker, a.a.O., S. 41.

reißende Predigt hält, wobei man die irdische Sinnlichkeit verdammt, seinem Handeln und Wesen nach aber ein von glühender Sinnenlust erfüllter Mensch ist wie Fra Celeste, der „Lebenshungrige und Liebeshungrige“ [22]). Es hieße, zu einer falschen Vorstellung gelangen, wollte man den Ausführungen über die himmlische Liebe und über die Heiligkeit der Ehe in Celestes Rompredigt irgend eine tiefere Bedeutung beimessen oder von dieser aus etwa auf des Priesters Einstellung zur Liebe und Ehe schließen. Von einer Beseelung des Liebeserlebnisses im christlichen Sinne, als Hinwendung etwa zu Gott oder Abkehr von der Liebe zur Frau, ist niemals auch nur ein Ansatz zu finden. Das Liebesempfinden der Gestalten der Dichterin erschöpft sich auch nicht in seelisch geistiger Schwärmerei, wie es zunächst der Fall zu sein scheint. Nicht ätherisch, sondern durchaus sinnlich und leidenschaftlich wird in allen diesen Novellen geliebt — teils glücklich, teils aber sehr unglücklich. Dieses sinnenhafte Gepräge der Liebe führt einmal die Menschen zu den höchsten ihnen möglichen Leistungen, zum anderen ist ihre von dem allgemeinen Vergänglichkeitsgefühl entfachte Leidenschaft erst der Anlaß zu den durchaus unmoralischen Lebenshaltungen und -handlungen. Sie kennen keinen Zweifel, keine Reue, nicht das Gefühl von Schuld und Sühne; denn alle ihre Handlungen entstammen der unzersetzten Einheit ihres Wesens, der starken Quelle ihres Lebendigseins, dem Mittelpunkt all ihrer gesammelten Kräfte [23]). Letzten Endes ist es nichts anderes als der Aufruhr des Blutes, wodurch ihre Vitalität aufs äußerste sich steigert, die Verbindung mit der Natur, die durch das Liebesverhältnis geschaffen wird und mit immer neuer zuströmender Kraft sie erfüllt. Naturwesen lieben aus der Fülle eines unbändigen Herzens, bald überschwenglich zärtlich, bald unverständlich grausam, ohne dem nüchternen Verstand über ihr oft seltsames Verhalten Rechenschaft zu geben. Andere Menschen sind es, denen Arthur Schnitzlers wenig verwandt, die jede ihrer Liebesstunden mit der zersetzenden Lauge ihrer Selbstobjektivierungssucht zerstörten und sich, über ihre Empfingungen reflektierend, selbst zerpflückten. Ricarda Huchs Novellen sind zu episch, ihre Menschen [24]) zu märchenhaft unwirklich und doch wiederum zu wirklich und erdenschwer, um irgendwelchen Grübeleien über ihre Liebesgefühle Raum zu geben. Wer im Leben steht und voller Liebe ist, der findet keine Zeit zu in sich schürfenden Gedanken, wie es den nichtstuenden, liebeleeren Künstlern Schnitzlers vergönnt ist; dem wird nur in Stunden der schlimmsten Not von der Dichterin gestattet, über sein Unglück nachzusinnen, wobei oft da noch ein Dritter das Amt der Schilderung des vom Unglück Betroffenen zugewiesen erhält.

Der mit einer zauberhaften Schönheit geschmückten Liebe wird oft eine Bedeutung zuerkannt, die wie religiöse Ergriffenheit, wie metaphysische Schau anmutet. Wie zum Gebet oder ins Allerheiligste tritt der Liebende, tritt Fra Celeste, wenn sein Fuß ihn zur Geliebten trägt. Nur darf man auch hier wieder nicht den Schluß ziehen, die Liebe sei zur metaphysischen Funktion sublimiert oder gar als Religion empfunden, wie es doch bei Dauthendeys Liebesbegriff sehr häufig der Fall ist. Das Erotische

22) A. Soergel, a.a.O., S. S. 716.
23) Else Hoppe, Liebe und Gestalt, 1934, S. 251.
24) „Auserlesene blühende Menschen“, sagt Hans Naumann (a.a.O., S. 184) über Ric. Huchs Geschöpfe, „schreiten wie Symbole der Schönheit . . in seltsam abenteuerlicher Daseinsführung und in Sehnsucht nach Besonderheit dahin“.

wird durch das Hinzutreten religiöser Momente nicht abgeschwächt, sondern es wird in weitem Maße verstärkt und vertieft, wie es Epochen, die diese religiöse Durchdringung der Liebe nicht kennen, immer fremd bleiben wird [25]). Ricarda Huch sagt in der Romantik [26]): „mit der unantastbaren Seligkeit der himmlischen wollten sie die elementare Kraft und Süßigkeit der irdischen Liebe verschmelzen." Schönheit der Liebenden und Reinheit der Liebeshandlung lassen ihre Motivgestaltung im Vergleich zu der oft künstlerisch wertlosen Darstellung des Liebesproblems bei den naturalistischen Dichtern in so wesentlich anderer Ausrichtung erscheinen. Selbst im Verhältnis zu den nur vom Geschlechtlichen aus gesehenen Figuren Arthur Schnitzlers erscheinen die fast unirdischen Gestalten der Dichterin als überirdisch Liebende. In ihrer oft zum Durchbruch kommenden Grausamkeit stehen sie Dauthendeys Menschen verhältnismäßig nahe, wenn ihre Grausamkeit auch mehr aus seelischen Qualen besteht. Der Charakter dieser mehr außergeschlechtlichen Liebe wird besonders durch die Tatsache betont, daß Ricarda Huchs Wesen immer in der Sehnsucht leben, in der Sehnsucht nach Liebe und Gegenliebe und nicht in der Erfüllung. Hierin rücken sie gerade von den Gestalten des Wiener Dichters ab, die in der Erfüllung, und zwar in der sehr leicht errungenen Erfüllung lebten, während die Liebenden der Dichterin dagegen keine erfüllten Wünsche kennen. Ihre Sehnsucht ist so unendlich, daß sie sich mit dem Genuß einer einzigen Liebesnacht niemals zufrieden geben; ihr Bewußtsein von der Vergänglichkeit ist allzu wach, um nur und allein von der ewigen Schönheit der geliebten Frau ergriffen zu sein.

Leid und Schmerz wächst den Menschen aus ihren Liebesempfindungen und ihren unerfüllbaren Wünschen, die so selten Wirklichkeit werden, weil sie zu hoch gesteckt sind und die Menschen infolge ihrer Schwäche und ihres tatenlosen Zusehens ihr Liebesgeschick Zufällen überlassen, wie Dominik im „Mondreigen von Schlaraffis." Da ihre Gefühle bald in höchsten Höhen, bald in tiefsten Tiefen sich bewegen, leiden sie unendlich mehr und unendlich tiefer als andere Menschen. Auch in ihrem Liebesempfinden werden sie zwischen diesen beiden Endpunkten menschlichen Gefühlslebens hin und her gerissen. Das Leid, das ihrer meist unglücklichen Liebe folgt, geht nur in den seltensten Fällen aus einem Liebeserlebnis selbst hervor; sondern entspringt im Grunde gesehen vielmehr aus dem Bewußtsein der Vergänglichkeit ihrer Liebe wie all der von ihnen so geliebten Erdenschönheiten. Denn das immerwährende Vergehen des Lebens schmerzt um so mehr, je tiefer man Erdenschönheit und Liebesseligkeit empfunden hat. Wenn dem alten Menschen manchmal noch bittere Kämpfe aus der Tatsache der Vergänglichkeit alles Irrdischen entstehen, um wieviel mehr leidet dann der junge Mensch darunter. Über dieser Erkenntnis, daß nichts unser sein kann, daß selbst die Liebe, die den Menschen wie ein Sturm über alles Irdische hinweghebt, eines Tages auf den geliebten Gegenstand verzichten muß, zerbricht Fra Celeste die Form seines irdischen Daseins, nachdem er zuvor auch das Leben der Geliebten vernichtet hat. Für sein unersättliches Herz gibt es nur unbegrenzte Seligkeit oder grausame Selbstquälerei und Vernichtung. Das Gefühl der Unvollkommenheit und Begrenztheit aller irdischen Dinge erfüllt am stärksten die menschlichen Liebesbeziehungen, die zwar „die

25) Vgl. E. M. Zenker, a.a.O., S. 8.
26) a.a.O., I, 271

Gesundheit, Kraft und Schönheit des Naturtriebes haben, denen aber zu ihrer Vollkommenheit nichts gebricht als die Dauer" [27]). An diesem Wort Ricarda Huchs über die Liebe der antiken Menschen können wir wiederum zwischen ihren eigenen dichterischen Geschöpfen und denen Arthur Schnitzlers unterscheiden. Die raschlebigen Menschen der Dichterin gelangen zu einer Dauer ihrer Liebesbeziehungen deswegen nicht, weil ihnen entweder das Schicksal ihre Lebens- und Liebesdauer vorgezeichnet hat, oder weil sie selbst zu skeptisch und lässig sind, ein ihnen winkendes Liebesglück vollständig zu erringen, weil sich, wie es im „Mondreigen von Schlaraffis" (II, 119) heißt, „eine kleine Bestie von Teufel" in ihrem Innern festgekrallt hat, die das Zusammenkommen verhindert. Schnitzlers Personen tragen in sich selbst die Schuld an der Kurzfristigkeit ihrer Liebesbeziehungen. Das Vorauswissen um das Ende eines jeden Liebesabenteuers liegt in ihnen selber, in ihrer bewußten Verschlossenheit und in ihrem nicht beabsichtigten, aber ihnen auch niemals möglichen Zueinanderfinden.

Eine warme Sinnenhaftigkeit verbreiten diese blumenhaften und in ihrem Blühen bemessenen Gestalten. Allen voran als der schönste und zugleich wildeste steht Fra Celeste, der stürmische Bußprediger mit den liebestrunkenen Augen. Seit seiner in Armut verlebten Kindheit wünscht er nichts sehnsüchtiger, als etwas zu besitzen, das vielleicht sein eigen sei und bleibe. Doch alles, was er bisher mit kindlicher Liebe umgeben, war vergänglich und ging ihm verloren. Diese Erkenntnis führt ihn zu der bitteren Einsicht, „daß nichts auf der Erde uns gehören kann — denn was mein wäre, müßte das nicht mein bleiben? — Und daß wir keinen Besitz haben sollen auf Erden. Wäre etwas, nur das Geringste mein, ich müßte es ja lieben und würde um dessentwillen die Erde lieben und den Himmel vergessen" (I, 74). Da kommt Aglaja und sagt ihm von ihrer Liebe und daß sie um seinetwillen Heimat, Eltern und Gemahl verlassen hat. Sein Herz wird warm und voll, und die schneidende Kälte seiner Einsamkeit verläßt ihn. Doch neben dem unsagbaren Glücksgefühl, einen festen und großen Besitz zu haben, steht die dunkle Angst um den Verlust dieses Besitzes und sein erneutes Verlassensein. Von diesem Lebensgefühl aus muß Aglajas vernichtende Krankheit Dolfins tödliches Ende bewirken. Den tröstenden Gedanken, daß ihre Seele unvergänglich sei und ihm einst wieder gehören werde, weist er entrüstet zurück; denn ihn verlangt einzig nach ihrer sinnlichen und nicht nach ihrer seelischen oder gar himmlischen Erscheinung. „Sie will ich haben, an meine Brust drücken, ihr Gesicht sehen, verwelkt, verrunzelt, verbleicht, mit erloschenen Augen, uralt meinetwegen, wenn es nur ihres ist, das ich liebe und kenne" (I, 76). Auch Aglaja bekennt, daß sie ihr Herz an das Irdische gehängt habe, seit sie lebe: „Meine Liebe zu Dolfin, auf die ich mir so viel zugute getan habe, war nur irdische Liebe" (I, 63). Weder Aglaja noch Fra Celeste kommen zu dem Schluß, daß Nichtleben von vornherein besser sei als Leben, als die Grausamkeiten des Lebens zu kosten, wie es etwa Hofmannsthal in der Gestalt des Kaufmanns in der „Hochzeit der Sobeide" zeigt. Für beide gibt es keine Liebe, die „vor diesem Leben beginnt", oder „über dieses hinaus ginge" [28]), wie ihnen auch noch nicht „die Ahnung von der Unsterblichkeit zur Gewißheit geworden ist" [29]).

---

27) Ricarda Huch, Romantik I, 250.
28) E. M. Zenker, a.a.O., S. 37.
29) Persönlichkeit und Werk, a.a.O., S. 111

Aglaja, dieses erdenselige Geschöpf, ist Fra Celestes höchstes Erdenglück und -gut, Quelle und Ursprung seines Gefühls von Geborgensein und Erlösung. „Wenn sie mich ansah und ich ihren Blick mitten in meinem Herzen fühlte wie einen Kuß, kam die Himmelsruhe wieder und hüllte mich in einen purpurnen Mantel von Ewigkeit und Fülle" (I, 75). Von dieser lebensvollen, sinnlichen Liebesauffassung wird Dolfin durchaus beherrscht. Denn nur aus dieser Auffassung läßt sich der Ausgang der Novelle begreifen, daß der Priester die schwerkranke Geliebte mit eigner Hand tötet und darauf selbst, ein unendlich Vereinsamter, freiwillig aus dem Leben scheidet. Den eben angeführten Worten Dolfins, die wiederum den Eindruck eines mehr überirdischen Liebesgefühls erwecken, muß die Schilderung der Wiedersehensfreude nach der ersten Trennung entgegengestellt werden. So gelangen wir von einer Äußerung, die nicht der Prediger selbst, sondern Ricarda Huchs Mittelsmann [70]) gibt, zu der wahren Erkenntnis ihrer Liebesauffassung. „Dort feierten sie", berichtet des Priesters Sekretär, „ein solches Wiedersehensfest, daß einer hätte meinen können, Nero, der schönste und wildeste unter den Kaisern der Welt, wäre für eine Sommernacht ins Leben zurückgekehrt, um am Busen einer liebestrunkenen Frau sich wieder in den Tod zu schwelgen" (I, 48). Durch dieses oft wiederholte Zurückziehen auf außersinnliche und in ätherischen Fernen schwebende Bereiche, erweckt die Dichterin den Schein einer mehr seelischen als körperlichen Liebe, rückt sie die Leidenschaft ihrer Gestalten in wahrhaft erotische Gebiete. Es gibt in ihrer Dichtung kein ausschließliches Hinziehen auf die körperliche Vereinigung oder gar eine absichtlich erregende Stimmungsvorbereitung auf den Liebesakt hin, wie wir es von den naturalistischen Dichtern her kennen. Wiederum ist sie jedoch von dem Recht des Triebes und der Natürlichkeit der Sinne so überzeugt, um nicht frei zu bekennen, daß ihre Menschen nicht tugendhaft im moralischen Sinne sind, sondern irdische Wesen von außerordentlicher Schönheit, die nur irdisch, daß heißt körperlich lieben können.

Einen gleichen Eindruck erweckt Ricarda Huchs Liebesauffassung im „Armen Heinrich". Aus ihrer Kenntnis der Menschenseele und vielleicht auch aus dem Einfluß der Legendendichtung Gottfried Kellers [31]) legt sie die Legende Hartmanns von Aue nach ihrem Sinn aus. „Da wie dort", sagt Walzel, die Beziehung zwischen beiden Dichtern charakterisierend, „wird mit verwandter Gebärde aus einer übersinnlich-religiösen Hülle das Echtmenschliche herausgeschält." Die Liebe ist in Ritter Heinrichs Augen der Inbegriff aller Erdenseligkeit. Die Überzeugung vom Lebensrecht des Lebensfreudigen und Genußsüchtigen leuchtet aus der ganzen Geschichte entgegen. Sein unersättliches Herz verlangt, nachdem das arme selbstvergessene Kind durch seinen jungen Tod ihm das Leben wiedergeschenkt, nach immer neuem Liebesgenuß. Auf einer zweiten Fahrt über das Meer wird die Sehnsucht nach dem Liebreiz des toten Liebheidli so mächtig in ihm, daß er in Salerno den Arzt aufsucht und von diesem die Auferweckung des Mädchens fordert. „Meint ihr denn, ein Geist würde aus dem Grabe steigen, um Eure Liebesbrunst zu teilen?", fragt ihn Almainate. „Verschafft sie mir eine Nacht" (I, 151), verlangt der Liebestrunkene nur noch stürmischer auf alle Einwände des Arztes. So also sieht die Liebe Ritter Heinrichs aus, dem zwar eine Liebesnacht ver-

30) Vgl. O. Walzel, a.a.O., S. 22 ff. u. 61 ff.
31) O. Walzel, a.a.O., S. 67.

gönnt ist, aber keine mit Liebheidli, sondern mit Olaija, der Tochter des Salerner Wundarztes. Die Unerfüllbarkeit dieses Wunsches treibt ihn nun von einem Liebesabenteuer zum anderen. Immer ist er voll Sehnsucht, immer bleibt er ein Einsamer, und diese Einsamkeit, von der er trotz seiner erfolgreichen Liebesabenteuer nicht verlassen wird, teilt er mit Fra Celeste, mit Prinz Asche und Rein (Maiwiese) und letzten Endes auch mit Dominik und Frau Sälde (Mondreigen von Schlaraffis).

Fra Celeste verläßt die von tödlicher Krankheit befallene Aglaja, der er sich noch einmal zuwendet, um sie „gleichsam als ein Eifersüchtiger umzubringen, der ein furchtbar übermächtiger Geliebter nachschlich, der Tod" (I, 85). Und der Arme Heinrich kann beim Bewußtwerden seiner abscheulichen Krankheit nicht begreifen, „wie er sich jemals mit dem neben ihm schlafenden Weibe in Gedanken und Gefühlen so viel hatte abgeben können, denn nun schien ihm nichts auf der Welt mehr wichtig als die kleine Eiterblase an seinem Arm" (I, 102). Das unbegrenzte Glücksgefühl und die über alle Grenzen gehende Liebesintensität der Menschen wird von der Geringfügigkeit eines Augenblicks aufgelöst und in sein vollkommenes Gegenteil gewandelt. Übrig bleibt von all dem Schmelz nur eine herabziehende Einsamkeit und Verlassenheit. Dieses innere Alleinstehen nach der eben noch stattgehabten höchsten Liebesgemeinschaft beschränkt sich nicht immer nur auf das Liebesleben gewisser Einzelpersönlichkeiten, wie wir es an Fra Celeste — Aglaja, Dominik — Frau Sälde und anderen Liebespaaren treffen. Auch dort begegnet uns diese Verlassenheit, wo ein kleiner Gesellschaftskreis irgendwelche, an sich natürliche, aber von der Allgemeinheit als unsittlich empfundene Liebesideen in die Wirklichkeit umzusetzen bemüht ist. In der Novelle „Die Maiwiese" wird der folgenschwere Versuch unternommen, einmal im Jahre, im Mai etwa, wo das Blühen an der Ordnung ist, dem menschlichen Liebesbedürfnis die moralischen Zügel zu nehmen, um auf diese Art die Liebe, in diesem Fall also die freie Liebe, auf eine gewisse Zeit zu beschränken und hernach wieder unbehelligt und trieblos zu sein. Doch die Mitmenschen, „auf altrömische Strenge und Heilighaltung der Ehe" (I, 256) bedacht, bringen kein Verständnis für den fröhlichen Naturdienst der freien Liebe auf. „Ihr habt zu lange mit der Natur gebuhlt", ruft ihnen die freisinnige Baronin Stefanie zu, „als daß ihr sie noch lieben könntet. Wenn der liebe Gott plötzlich an vier Fäden das Paradies in unsere Kultur hinabließe, es würde keiner hineingehen als ein paar Kinder, ein paar verträumte Mädchen und überzählige Greise" (I, 270). So zerstiebt am Verlust der Natürlichkeit der holde Wahn der drei freien Liebesnächte. Anstelle duftender Liebespaare und rauschender Seidengewänder füllt Mordgeschrei und Blutgeruch, zweifelhaftes Gesindel und freche Abenteurer den herrlichen Lustpark, den zu schließen Prinz Asche nicht den Mut hat. Die warnende Rede Baronin Stefanies bewahrheitet sich nicht allein an den das Liebesfest sabotierenden Bürgern, sondern auch an denen, die die Idee mit wirklicher Begeisterung aufgenommen und sich die freisinnigen Gedanken des Anregers zu ihren eigenen gemacht haben. Denn auch diesen hat die den Naturinstinkt vernichtende Kultur ihren Stempel aufgedrückt, so daß sie selbst die Wiedererweckung der freien Liebe zum Scheitern bringen. Nicht unbekümmert können sie den Wünschen ihres Herzens und ihrer Sinne nachgehen, nicht mit gleicher Freiheit zwar erlaubte, aber nicht sittliche Frucht kosten, „wie Schmetterlinge, Mücken und Käfer, die sich im Kelche einer Blume paaren" (I, 252). Allein und traurig sinnen die letzten Künder freier

Natürlichkeit über das Wesen der Liebe, verlassen irren sie in dem dämmernden weiten Park.

Die Stelle einer Rede, die Prinz Asche über das Wesen der freien Liebe hält, läßt den Faden nach rückwärts zu Arthur Schnitzler ziehen: „Es ist in der Natur der Menschen, daß der Anblick eines jeden Exemplars des entgegengesetzten Geschlechtes zur Liebe reizen kann. Jeder kann jede lieben, wenn die Umstände günstig sind" (I, 268). Berta Garlan erkennt nach ihrer Liebesnacht, „daß Mann und Frau einander begehrten, und daß sie einander fanden, wenn sie wollten." Die Umstände und das Walten des über den Menschen stehenden Schicksals auf der einen und der menschliche Wille, das bewußte Wünschen auf der anderen Seite, sind die trennenden und verbindenden Bestandteile dieser beiden Liebesauffassungen. Bei Arthur Schnitzler liegt das Zusammenkommen in der Hand der Liebenden selbst, hängt von ihren jeweiligen augenblicklichen Launen und Stimmungen ab. Ricarda Huch verlegt die Liebeserfüllung außerhalb des Willens ihrer Menschen, ihr ständiges Streben zueinander geht nur dann in Erfüllung, „wenn die Umstände günstig sind." Ritter Heinrich findet das begehrte Exemplar des entgegengesetzten Geschlechts in vielen Verkörperungen, Fra Celeste und Aglaja gehen nur für eine kurze Spanne ihren gemeinsamen Liebesweg. Reine und Prinz Asche sehen die Möglichkeit einer Vereinigung, die aber durch das Erlebnis der der freien Liebe geweihten Nächte zunichte gemacht wird. Und Dominiks Liebeserfüllung gipfelt nur noch in einem schönen Traum.

Dominik, der Held des „Mondreigens", ist in vielem Fra Celeste verwandt. Wie Dolfin sucht auch seine ärmlichen Verhältnisse erwachsene Seele voller Inbrunst nach einem geliebten Wesen, welches ihm ständiger Besitz sei, nach einer schönen, sonnigen Welt, in die hinaus er mit der Geliebten wandern würde. Er findet dieses Wunschbild, das ihm in seiner Jugend in Gestalt eines zierlichen, höchst märchenhaften Wesens entgegengetreten ist, in Frau Sälde. Und „nun hätte Dominik sein Leben gelassen, um sich an ihre Brust zu stürzen, aber eine kleine Bestie von Teufel saß festgekrallt in seinem Innern" (II, 119). Es ist etwas unendlich Trauriges und Tragisches um diese beiden Menschen, die sich wohl lieben, deren Gefühle aber mehr der Schönheit und der Sehnsucht nach Glück gelten als einem wirklichen, körperlichen Besitz. Mit dem Glauben an die Liebe des anderen begnügen sie sich mit dieser an sich so geringen Gewißheit, und in ihrem frevelhaften Zaudern reißt ihnen das Geschick die losen Fäden aus der schwachen Hand und führt sie beide in Unglück oder Tod. Ricarda Huch kennt nur zu gut die Lebensschwäche und Liebesunvermögenheit dieses Paares, das in untätiger Sehnsucht sein Liebesglück selbst opfert, um ihm nicht zwei entschlossenere und die ungünstigen Umstände mit eigner Kraft überwindende Menschen gegenüberzustellen. Trud und Claudius aus den „Teufeleien I" setzen sich mit übermütiger Lebensbejahung, die Dummheit und den Aberglauben ihrer Mitmenschen ausnutzend, über Gesetze und Elterngebote hinweg und gelangen so zu einer recht glücklichen und dauernden Vereinigung.

Der fast märchenhaft-romantisch anmutenden Einkleidung, die das Liebesproblem durch die feinfühlende Hand der Dichterin erfährt, entsprechen die zarten, doch allzu leicht zerbrechlichen Liebesgeschöpfe. Nach den dämonischen Weibern Conrads und Conradis und den herzhaft und rasch handelnden Frauen Dauthendeys gleichen diese holden Geschöpfe eher fein geschliffenen Glaskelchen, denn sterblichen Lebewesen. Allen

voran die unvergleichliche Gestalt des Liebheidli, die uns in eine Welt versetzt, in der die sinnliche Erscheinung nichts und innigste Beseeltheit alles bedeutet. Auf der Schwelle von Kindsein und erwachendem Weibesbewußtsein kennt ihre blumenhafte Seele nur unbedingte Hingabe und Opferbereitschaft. Und doch, als der Ritter während der Reise sie, „deren Liebe mit großen, selbstvergessenen Augen über die Befleckung seines Leibes hinwegsah", nur aus „Neugier und Tändelei" (I, 120) fragt, ob sie ihn küssen würde, „taten ihr die Worte so weh, wie wenn eine spitze Nadel in ihr bloßes Herz gebohrt würde, und sie wandte ihr geneigtes Haupt langsam von ihm hinweg, daß er gerade die fremde, trotzige Seitenlinie ihres sanften Gesichtes sehen konnte und ihre zuckenden Lippen" (ebenda). Noch einmal, kurz bevor sie stirbt, enthüllt sich ihre erwachte Weibesseele; mit „bewußtloser Hoffnung horchte sie", ob nicht der Ritter komme, um ihr zu sagen, „du sollst nicht sterben, du bist mir allzu lieb" (I, 126). Fast alle Frauengestalten Ricarda Huchs gleichen in ihrer Zartheit und Mimosenhaftigkeit Liebheidli. Nur Trud (Teufeleien I), des Säckelmeisters fröhliche Tochter, ist von derberem Wuchs. Ihr wirklichkeitsnäheres Wesen lebt jedoch nicht auf Kosten ihrer Schönheit und Anmut.

Bezeichnend für die Liebesproblematik der Dichterin und auf Dauthendeys und Hauptmanns männliche Gestalten wird noch einmal der Blick gelenkt, wenn sie für den liebenswert erscheinenden Typ des Mannes kein Vorbild im Kreise deutscher Menschen findet. Sie sucht diesen sinnenhaften, lebensvolleren Mann im südlichen, italienischen Menschen. Aus einer Lebensferne also, die dem nordischen Menschen auf einer kindlicheren, lebensunmittelbareren Stufe stehengeblieben zu sein scheint, die aber gerade von der Dichterin als jene gesunde Naturnähe und Lebensfülle empfunden wird, deren Verlust in ihrer Zeit das Anzeichen von Alter, Müdigkeit und Verfall ausmacht. „Für Ricarda Huch ist die mittelmeerische Welt gleichbedeutend mit Licht, Glanz, Überfülle, Farben, Musik, natürlicher Lebenshaltung" [32]). Auch die schönsten Naturbilder der Liebesgedichte beruhen auf dem Erlebnis des Südens und haben die starken und leuchtenden Farben, die die Landschaftsschilderungen auch in den Novellen unvergeßlich machen. Isolde Kurz findet wie Ricarda Huch und die alten Romantiker vor hundert Jahren in gleicher Weise die Schönheit nur hauptsächlich in Italien und in seinen Menschen verkörpert; hier spielen sich ihre wunderbar fein geschliffenen und edel erzählten Geschichten und Novellen ab, welche in der Mehrzahl von kämpfender Liebe und sühnender Verklärung berichten [33]). Die männlichen Liebeshelden Ricarda Huchs rücken ihre Novellen in Bezug auf das Motiv der Liebe noch einmal entschieden von der Dichtung der Naturalisten und der Arthur Schnitzlers ab. Nicht mehr mit unwirklicher Phantasie oder aus egoistischer Genußsucht strebt das männliche Wesen zum weiblichen, sondern aus Reinheit und Natürlichkeit; aus Seele und Geist wird eine sinnliche, eroshafte Liebesgemeinschaft ersehnt.

---

32) E. M. Zenker, a.a.O., S. 12.

33) Paul Fechter (in Vogt und Koch, a.a.O., III, 353) sucht für diese Tatsache eine Erklärung: „. . . aus einer romantischen Lust des Unverbundenseins entsteht eine Phantasiewelt des Südlichen, indem die menschliche Wirklichkeit sich auflöst".

# Thomas Mann.

In den „Betrachtungen eines Unpolitischen" (1919) ist sich Thomas Mann der Grundlagen seiner Geisteshaltung bewußt geworden: „Mein geistiger Schwerpunkt liegt jenseits der Jahrhundertwende. Romantik, Nationalismus, Bürgerlichkeit, Musik, Pessimismus, Humor — diese Atmosphäribilien des abgelaufenen Zeitalters bilden in der Hauptsache die ursprünglichen Bestandteile auch meines Seins." [1]) Weisen nun aber diese Elemente in den Wurzeln ihrer Entstehung auf den Anfang des Jahrhunderts zurück, in dem Thomas Mann seinen geistigen Schwerpunkt findet, so darf doch nicht außer acht gelassen werden, daß er selbst im wesentlichen sich geprägt erachtet von jenen drei großen geistigen Mächten, die die Atmosphäre des Jahrhundertendes bestimmten, von Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, die er nicht anders als die Fundamente seiner geistigen Bildung nennt [2]). Es liegt nicht im Sinne unserer Aufgabe nachzuweisen, in welcher Form im Werk Thomas Manns jene genannten „Atmosphäribilien" und diese drei geistigen Gestalten sich wiederfinden und sie durch ihn ihren für diese Zeit gültigen Ausdruck erhalten. Was Thomas Mann vornehmlich in die Sphäre Schopenhauers, Nietzsches und Wagners zog, ist „die ethische Luft" des „Pessimismus", die „Stimmung von Kreuz, Tod und Gruft" bei Schopenhauer und Wagner, und die „Psychologie der Dekadenz" bei Nietzsche [3]); es zog ihn an jene seelische Grundstimmung, die er wiederholt die „romantische Sympathie mit dem Tode" [4]) genannt hat. Daß ihm diese „Sympathie mit dem Tode" zutiefst zu eigen ist, wird an einer anderen Stelle seiner Betrachtungen, in denen er sich selbst, und unsere Haltung ihm gegenüber rechtfertigend, kennzeichnet, erläutert: „Chronist und Erläuterer der Decadence, Liebhaber des Pathologischen und des Todes, ein Aesthet mit der Tendenz zum Abgrund." [5]) Deutlicher und schärfer kann kein Dichter das Zentrum angeben, um das sein Denken und Dichten in größerem oder geringerem Abstande kreist, um das er sich meist auch da noch bewegt, wo er sich weit davon zu entfernen und sich ganz anderen Gegenständen zuzuwenden scheint. Man kann Thomas Mann den Dichter des Verfalls nennen, nach seinem eigenen Bekenntnis, wie auch nach dem beinahe einstimmigen Urteil seiner Interpreten. Geht man seine Dichtungen daraufhin durch, wird man finden, daß sie mit wenigen und zum Teil übrigens auch nur scheinbaren Ausnahmen von verfallenen und verfallenden Menschen handeln, von Menschen, die an ihrem Sein und Leben irgendwie zu Schaden gekommen und infolgedessen zum Untergang bestimmt sind. Die meisten seiner Hauptgestalten sind krank und erschöpft oder verkümmert und entartet. Krank und vom Tode gezeichnet ist der Maler Paolo Hoffmann (Der Wille zum Glück), Albrecht van der Qualen (Der Kleiderschrank 1899), Frau Klöterjahn (Tristan 1902), Hans Buddenbrock, Hans

---

1) Betrachtungen eines Unpolitischen, Berlin 1919, S. XXIII.
2) Betrachtungen eines Unpolitischen, S. 34.
3) Betrachtungen, a.a.O., S. 42.
4) Betrachtungen, a.a.O., S. 407, Die „Sympathie mit dem Abgrunde" nennt er es im „Tod in Venedig" (II, 813)
5) Betrachtungen, a.a.O., S. 126.

Castorp, Joachim Ziemssen und all die anderen schwindsüchtigen Personen im Zauberberg. Zu den Verkümmerten und Entarteten gehören Lobgott Piepsam (Der Weg zum Friedhof 1901), Tobias Mindernickel (1897), der Rechtsanwalt Jacobi mit seiner abscheulichen Amra (Luischen 1897), der Hochstapler Felix Krull und schließlich auch der „Bajazzo" (1897), der insofern einen Sonderfall darstellt, als er die Verkümmerung nicht als Erbe in sich trägt, sondern durch sein Tun und Verhalten herbeigeführt hat. Sie alle, vom kleinen Herrn Friedemann an bis zu Gustav Aschenbach leiden Mangel an genügender Urwüchsigkeit und gesundem Empfinden. Sie sind höchstens Originale, die, gesättigt mit Erfahrungen und resigniert oder verzweifelt aus Lebensüberdruß, von der Erkrankung ihres Selbstbewußtseins befallen sind.

Was schon die Gegenstände bekunden, wird noch fühlbarer durch die Behandlung, die ihnen der Dichter zuteil werden läßt. Sie verrät überall, was er uns selber sagte, daß ihn das Pathologische „mächtig anzieht". Gesunde, kräftige und unproblematische Naturen wie Herrn Klöterjahn im „Tristan" oder Hans Hansen und Inge Holm im „Tonio Kröger" (1903) schildert er ohne größere Einfühlung und tieferes Interesse. Sie sind ihm nur Gegenbilder der Kranken oder Angekränkelten, er sieht sie gleichsam nur mit deren Auge. Die innere Wesensverwandtschaft Thomas Manns mit Arthur Schnitzler wird gerade mit der Wahl der Gestalten besonders deutlich zum Ausdruck gebracht. Beiden Dichtern ist der Zugang zum gesunden und lebensstarken Menschen des Volkes versagt. Mit der tiefsten Anteilnahme und daher auch am meisten Teilnahme erweckend hat der Dichter den Verfall in seinem ersten großen Roman dargestellt, der ja den Untergang einer Familie zum Gegenstand hat. Die erstaunlich frühe Meisterschaft des Dichters in der Gestaltung dieses Stoffes lenkt darauf hin, daß er hier sein Eigenstes und Tiefstes gibt. Er hat ein scharfes Auge für die Schwächen seiner Mitmenschen und macht sich gern darüber lustig. Aber die Ironie, mit der er weder seine Menschen, noch seine eigene Person verschont, täuscht nicht darüber hinweg, daß er selbst ein Mensch dieses Verfalls ist, und daß er nicht über seinen Geschöpfen steht und daher ironisch sein kann, sondern daß er einer von ihnen ist, ja ihr hervorragendster und repräsentativster Vertreter. Thomas Mann ist daher nicht der Dichter des Verfalls, um diesen zu bekämpfen, wie etwa die Naturalisten, oder um Verfallserscheinungen kritisch zu beleuchten; er ist selbst der Mensch des Verfalls, der in seiner Auffassung und Darstellung ein Schicksal ist, das über den Menschen kommt, dem er sich entgegenstemmt oder ergibt. Er ist nichts „Selbstverschuldetes, nichts Moralisches, sondern mehr ein Naturprozeß, der sich unerbittlich vollzieht." [6] Bei Thomas Mann handelt es sich nicht mehr um „Moralität, sondern um Vitalität", sagt Havenstein in seinem Thomas Mann-Buch [7]. „Der Gegensatz von Gut und Böse ist bei ihm durchaus zurückgetreten hinter dem Gegensatz von Sein und Nichtsein, Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod" [8], Besonderheit und Gewöhnlichkeit, Geist und Leben. Im Hinblick hierauf können wir von Thomas Mann selbst die Worte gebrauchen, die er im „Tod in Venedig" (1911) dem Dichter Gustav von Aschenbach widmet: „Gustav Aschenbach war der Dichter aller derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrecht-

6) Martin Havenstein, Thomas Mann, Berlin 1927, S. 31.
7) Martin Havenstein, a.a.O., S. 32.
8) Martin Havenstein, a.a.O., S. 32.

haltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die schmächtig von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkung der Größe abgewinnen. Ihrer sind viele, sie sind die Helden des Zeitalters. Und sie alle erkannten sich wieder in seinem Werk, sie fanden sich bestätigt, aufgehoben, besungen darin, sie wußten ihm Dank, sie verkündeten seinen Namen" (II, 748). Freilich das müssen wir hier zuletzt sagen, wenn „jene am Rande der Erschöpfung Arbeitenden" wirklich „die Helden", die einzigen Helden des Zeitalters wären, es stände schlimm um uns und unsere Kultur.

Thomas Manns Menschen sind Künstler von Natur aus oder sie sind Künstler geworden, weil sie sich dem Leben nicht recht gewachsen, sich von ihm gleichsam beiseite geschoben fühlen, dahin, wo sie stehen, die das Spiel nicht mehr mitmachen, sondern ihm zuschauen, wie Tonio Kröger, der im Festsaal, in dem seine Geliebte dem Tanz hingegeben ist, abseits steht und schließlich sich davonmacht, weil er sich vom Leben und Treiben ausgeschlossen fühlt. Ihre Lebensschwäche als das Übel, welches ihr Künstlertum bewirkt, scheidet unausbleiblich die immer tiefer und weiter vom Leben, die sich vom Leben ausgeschlossen ihm mit Sehnsucht hingeben. Die Kunst nimmt den Menschen, der sich ihr widmet, ganz für sich in Anspruch, sie erlaubt ihm nicht, sich gehen zu lassen, sich irgendwie „gemein" zu machen und sich mit dem „Leben" einzulassen; sie fordert von ihm unerbittlich, daß er abseits stehe und Distanz bewahre [9]). Alle diese sich auf dem Wege der Aussonderung Befindenden, sich ganz ihrer Kunst Hingebenden sind daher in ständiger Sorge, sich in irgendeiner Weise zu binden und sich infolge dieser Bindung an das „Leben" zu verlieren. Und wie ihnen das Leben fehlt, die Lebenskraft und Intensität, so fehlt ihnen erst recht die Leidenschaft, die Ekstase zum tiefsten Liebeserlebnis. Die Liebe als stärkste Macht, die immerwährend „Leben" zeugt und unbekümmert und verschwenderisch „Leben" aus sich herauswirft, wird ihnen nur im Reich ihrer Dichtung, im Reich ihrer Träume und Sehnsucht zum Erlebnis. Die Sorge um ihre Kunst, ihre Furcht vor dem Verlust ihrer nur schwer errungenen Absonderung läßt ein Verschenken und Verströmen an einen Menschen niemals zu. Ja es ist durchaus sinnvoll, daß der Dichter seine Menschen in dem Augenblick den Verlust der „Selbstachtung", der „gesunden Selbstgefälligkeit" erkennen läßt, in dem sie mit dem „Leben" zusammenstoßen. Dieser Zusammenstoß mit dem „Leben" erfolgt in beinahe allen Fällen in einem Liebeserlebnis, weil sich gerade in diesem am sinnfälligsten ihr ganzer seelischer Bankerott offenbart. Alle elegische Stimmung, die unverkennbar über Thomas Manns Novellen liegt, ist Liebesklage aus Liebesleid, wehmütige Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit über die Unmöglichkeit einer Liebesempfindung, einer Liebeserwiderung überhaupt. Es ist die hoffnungslose Leidenschaft, jene Leidenschaft, die am deutlichsten erkennen läßt, „daß der Liebende göttlicher sei als der Geliebte, weil in jenem der Gott sei, nicht aber im andren" (II, 784).

Wie die Sonne oder der Frühling wirkt die Liebe auf den Menschen. „Ohne Sonne wird man innerlicher" (II, 506), sagt Spinell, und Adalbert, dem Freund Tonio Krögers, „ist der Frühling die gräßlichste Jahreszeit" (II, 558). „Die Gefahr des modernen Künstlers", mit dem Ricarda Huch [10]) über den Romantiker hinaus den Men-

9) Vgl. Havenstein, a.a.O., S. 40.
10) Romantik I, 112.

schen Thomas Manns zu treffen scheint, „liegt darin, daß er, von der Dämmerung verzärtelt, den Tag nicht mehr ertragen kann." Auch Tonio Kröger „macht der Frühling nervös. Die holde Trivialität der Erinnerungen und Empfindungen, die er erweckt", setzt ihn in „Verwirrung" (II, 568). Nur gewinnt er es nicht über sich, ihn dafür zu schelten und zu verachten. Aber Tonio schämt sich vor ihm, vor „seiner reinen Natürlichkeit und seiner siegenden Jugend" (ebenda). Er liebt den Frühling, wie er Hans Hansen und Inge Holm noch immer im stillen liebt, und Hans Hansen und Inge Holm sind der Frühling. Der Frühling, die Liebe hält sie ab von ihrer Kunst, von ihrer Berufung, sie ist ein Teil von jenen „Wonnen der Gewöhnlichkeit", die die vom Leben Ausgeschlossenen zwar in heißer Sehnsucht verlangen, die ihnen aber verschlossen bleibt. Tonio Kröger sagt einmal zu Lisaweta: „Man arbeitet schlecht im Frühling, gewiß, und warum? Weil man empfindet. Und weil der ein Stümper ist, der glaubt, der Schaffende dürfe empfinden. . . . Das Gefühl, das warme herzliche Gefühl, ist immer banal und unbrauchbar, und künstlerisch sind bloß die Gereiztheiten und kalten Ekstasen unseres verdorbenen, unseres artistischen Nervensystems" (II, 559). Die Liebe als das tiefste menschliche Empfinden bedeutet daher nur eine ihrem Künstlertum nachteilige Kraft, die sie nach den ersten Enttäuschungen vorsichtig meiden.

Nach dem über das Verhältnis der Menschen des Dichters zum Leben Angeführten gewinnen wir Verständnis für die geringe Bedeutung, die das Liebesproblem in seiner Dichtung einnimmt. Mit gewisser Vorsicht könnte man im „Tristan" von einem Liebesproblem sprechen, weiß man doch bei diesen beiden Menschen nicht, ob ihr nur seelenhaftes Wesen noch einer bestimmten Geschlechtsgattung zuzuzählen ist. Denn Spinell ist weder ganz Mann, und Gabriele Eckhof ist schon so weit von allem Irdischen entfernt, um noch ganz Weib zu sein. Ein Abend voll berauschender Tristanmusik reicht hin, die beiden in ein Liebeserlebnis zu führen, das dem Tristans und Isoldens gleicht: „O überschwenglicher und unersättlicher Jubel der Vereinigung im ewigen Jenseits der Dinge! Des quälenden Irrtums entledigt, den Fesseln des Raumes und der Zeit entronnen, verschmolzen das Du und das Ich, das Dein und Mein sich zu erhabener Wonne" (II, 510). Sie erleben, Spinell in geistiger, Gabriele in gefühlsmäßiger Hinsicht, tiefer als alle anderen Menschen, Tristans und Isoldens Liebesschmerzen, ihren Liebeswahn, der in der Sehnsucht „zur heiligen Nacht, der ewigen, wahren, der einsmachenden . . ." ausklingt (II, 510). Wie heimisch Frau Klöterjahn in jener zauberischen Umwelt ist, zeigt ihr Klavierspiel: „Unter ihren Händen sang die Melodie ihre letzte Süßigkeit aus, und mit einer zögernden Grazie schmiegten sich die Verzierungen um ihre Glieder" (II, 508). Thomas Mann, die Worte Richard Wagners wählend, gibt damit zu erkennen, daß die Liebe dieser beiden Menschen in einer fast übersinnlichen, metaphysischen Sphäre liegt. Spinell und Gabriele gleichen Kräften, entrückten Wesen, die in Leiden und Seligkeit einander zustreben und sich „in dem verzückten und wahnsinnigen Begehren nach dem Ewigen und Absoluten" (II, 500) umarmen. Doch das Erlebnis der Musik und des Zusammenfindens im musikalischen Raum wirkt auf die Menschen auflösend, sie sind dieser übergroßen Gefühlsanspannung nicht gewachsen. Gabriele läßt an diesem Erlebnis ihr schon im Erlöschen begriffenes Dasein, das gleichsam durch diesen kurzen Abend seine vollkommenste Erhöhung erfährt; und Spinells Liebe ist nicht stark genug, den

Liebestod der geliebten Frau zu verhindern oder gar selbst mit zu erleiden. Er behandelt die unendlich feinnervige, leidende Frau mit zartester Rücksicht, aber schließlich mangelt ihm doch die Liebe, die nur das Wohl des anderen denkt, die selbstlose Liebe, deren nur der fähig ist, der ein einigermaßen kräftiges Selbst hat[11]). Mit der Musik beginnt bei Thomas Mann immer die Dekadenz. Das zeigt der Dichter nicht bloß an diesem Paar, auch an Hannos Mutter und dem zarten Knaben beweist der Schöpfer der „Buddenbrooks", in welchem Maß Musik lebensuntüchtig macht und auflöst. Alles stirbt tatsächlich in Schönheit und Musik[12]).

Sie alle, der Kleine Herr Friedemann (1897), Tonio Kröger und vielleicht auch Spinell, haben in ihrer Jugend einmal, da wo man zu lieben beginnt, eine heiße Sehnsucht nach der Liebe eines Mädchens verspürt. Sie alle waren zu schwach; denn einer der „Lichtmenschen" nahm ihnen die Hoffnung auf Erwiderung ihrer Gefühle. Da haben sie sich geschworen: „Ich will mich niemals wieder um dies alles bekümmern. Den anderen gewährt es Glück und Freude, mir aber vermag es immer nur Gram und Leid zu bringen. Ich bin fertig damit. Es ist für mich abgetan. Nie wieder . . ." (II, 358). Auch Tonio Kröger, als er die blonde, lustige Ingeborg Holm liebt, lehrt die „Erfahrung, daß die Liebe ihm viel Schmerz, Drangsal und Demütigung bringen müsse, daß sie überdies den Frieden zerstöre und das Herz mit Melodien überfülle, ohne daß man Ruhe fand . . ." (II, 546). Und eines Abends in der Tanzstunde, während er sie heimlich anbetet und über ihren Eifer und ihre Ausgelassenheit Schmerz empfindet, fällt ihm ein wunderschönes Gedicht von Storm ein: „Ich möchte schlafen; aber du mußt tanzen" (II, 549). Während er abseits steht und durch verhangene Fenster an den Freuden der anderen teil hat, findet er auf seine Weise seinen Trost. Das Glück, sagt er sich, „ist nicht, geliebt zu werden; das ist eine mit Ekel gemischte Genugtuung für die Eitelkeit. Das Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen" (II, 551). Bald kommen Tage, da er nicht mehr so unbedingt wie ehemals für die lustige Inge zu sterben bereit ist, weil er andere Kräfte und Wünsche in sich fühlt, auf seine Art die Welt zu besitzen. Und über eine Weile später merkt er, wie sie „unmerklich, ohne Aufsehen und Geräusch" (II, 552) erloschen ist.

Es bleibt nicht bei der einzigen Liebesanfechtung und Liebesenttäuschung, die Thomas Manns Menschen erleiden, auch nachdem sie scheinbar für immer den Freuden der Liebe abgesagt haben, wie wir es Tonios Rede entnehmen. Aber immer von neuem zieht es sie, wie die taumelnde Motte zum sengenden Licht, zum Leben und seinen Freuden. So achtet das Schicksal des Kleinen Herrn Friedemann mühsam erkämpfte Abgeschiedenheit und sein bescheidenes Glück gering. Als stolze, verführerisch schöne Frau stört es ihn auf aus seinem „sanft besonnten Frieden" (II, 374), zwingt ihn, nach jenem heiß begehrten Glück, sich selbst vernichtend, zu streben. „Sie war gekommen, und ob er auch versucht hatte, seinen Frieden zu verteidigen, — für sie mußte sich alles in ihm empören, was er von Jugend auf in sich unterdrückt hatte, weil er fühlte, daß es für ihn Qual und Untergang bedeutete; es hatte ihn mit furchtbarer,

11) Vgl. M. Havenstein, a.a.O., S. 208/9.
12) K. J. Obenauer, Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, 1933, München, S. 366/68.

unwiderstehlicher Gewalt ergriffen und richtete ihn zugrunde!" (II, 375). In seiner Jugend, nach der ersten Niederlage seiner Liebe, war ihm noch der Ausweg in ein zurückgezogenes Dasein geblieben. Der zweiten Begegnung mit dem „Leben" muß er erliegen. Das Schlimme an Friedemanns Schicksal ist, daß er, der Schwache und Verwachsene, mit dem von allen Männern begehrten Weibe verstrickt wird. Gerda von Rinnlingen erweckt in Friedemann Gefühle, die in ihm die sichere Hoffnung auf Erwiderung seiner Liebe aufkommen lassen müssen. Gerdas Interesse an dem kleinen Verwachsenen läßt auf eine Verkehrung des natürlichen und gesunden Liebesempfindens schließen. Der grausame Spott, der mehrfach in ihren Augen aufleuchtet, „das kurze, stolze, verächtliche Lachen" (II, 380), mit dem sie den jammervoll vor ihr Hingesunkenen zurückstößt, deuten auf gewisse perverse Gefühle hin. Dieses verführerische und zugleich zu gewähren scheinende Locken, dann aber das grausame Zurückstoßen können auf den aus seiner gewohnten Lebensweise Gerissenen nur auflösend und vernichtend, niemals erhebend und beglückend wirken. In „Luischen" hat Thomas Mann noch einmal sein Gefallen an den Gestalten des „Kleinen Herrn Friedemann" bekundet, nur daß diese Skandalgeschichte in durchaus naturalistischer Manier vor dem Zuschauer abrollt.

Wie der Kleine Herr Friedemann, so hatte auch Tonio Kröger der Liebe als etwas ihm Wesensfremdes entsagt, und wie der Bucklige, gerät auch Tonio Kröger, als die Schmerzen um Ingeborg Holm vergessen sind, in neue Liebesabenteuer, die nicht tragisch enden, da sie auf körperlichen Ausschweifungen beruhen, bei denen Tonios Herz und sein Gefühl tot bleiben. Und weil sein Innerstes an der Liebe nicht teil hat, „gerät er in Abenteuer des Fleisches", steigt er „tief hinab in heiße Wollust und Schuld" und leidet dabei unsäglich. „Ein Ekel und Haß gegen die Sinne und ein Lechzen nach Reinheit und wohlanständigen Frieden" erfaßt ihn (II, 554). So kommt es mit ihm dahin, daß er „haltlos zwischen krassen Extremen, zwischen eisiger Geistigkeit und verzehrender Sinnenglut hin- und hergeworfen, unter Gewissensnöten ein erschöpfendes Leben führte, ein ausbündiges, ausschweifendes und außerordentliches Leben, das er, Tonio Kröger, im Grunde verabscheute" (ebenda). In dem Maße, in dem dieses ausschweifende Leben seine Gesundheit schwächt und seinen Ekel gegen die Sinne stärkt, vertieft sich sein Künstlertum, während sein bürgerliches Leben „stumm, abgeschlossen, unsichtbar und voller Verachtung" (II, 553) für Körper und Liebe dahingeht.

Tonio Krögers Liebesempfinden erhält von hier aus seine Umwandlung, indem sich seine Liebe zu Ingeborg Holm infolge seiner sexuellen Ausschweifungen in eine Liebe zum „Leben" und zu den „Blonden, Lebendigen und Glücklichen" wandelt. Zwar bleibt Ingeborg das Liebesobjekt, dem Tonios ganze Sehnsucht gehört. Aber die frühe Geliebte ist nicht mehr Einzelmensch, greifbar und lebendig, lichte Traumgestalt, sondern sie ist jetzt Begriff und Idee geworden, Repräsentant und höchster Typ einer Gruppe von Menschen, die für Tonio Kröger schlechthin die „Lichtmenschen"

---

13) „Es ist ein Ideal, nicht Wirklichkeit, was er in Hans Hansen und Inge Holm lieb und preist, wie Rousseau „Natur" ein Ideal, ein Hoch- und Wunschbild war, nicht die Wirklichkeit, und es ist wie dieses ein Ideal eines späten, niedergehenden Zeitalters und eines kulturmüden rückschauenden Geistes". M. Havenstein, a.a.O., S. 230.

darstellen [13]). Dieser Wandel, der nicht nur Tonio Krögers Liebesempfinden, sondern auch sein Verhältnis zu Ingeborg neu richtet, bewirkt, daß Tonio Krögers Liebe glücklich und unglücklich zugleich genannt werden kann. Glücklich ist diese Liebe und nicht auflösend oder gar vernichtend, weil es ein „Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen" (II, 551); und unglücklich, weil sie für Tonio unerreichbar ist, ein Phantom, dem er von Anfang bis zum Ende seines Lebens als etwas ihm Verschlossenen zustreben muß. Seine „tiefste und verstohlenste Liebe gehört den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebenswürdigen und Gewöhnlichen". Diese Liebe ist „gut und fruchtbar, Sehnsucht ist darin und schwermütiger Neid und ein klein wenig Verachtung und eine ganze keusche Seligkeit" (II, 599). Letzten Endes ist Tonio Krögers Liebe „eine Vereinsamung seiner selbst; denn sein Geist fühlt sich nicht als eine Schöpfung des Lebens, sondern als Erzeugnis einer lebensfremden, lebensfeindlichen Macht, der des Verfalls, der das Leben zerstört und im Dienst des Todes steht. Wenn er das Leben ernsthaft bejaht, muß er sich daher selbst verneinen" [14]). Daß und wie weit er dies tut, zeigt Tonio am deutlichsten dadurch, daß er Ingeborg Holm das Recht zugesteht, über ihn zu lachen. „Lachtest du, blonde Inge", an vergessene Zeiten denkend, als er sie nach Jahren wieder trifft, „lachtest du mich aus, als ich moulinet tanzte und mich so jämmerlich blamierte? Und würdest du auch heute noch lachen, nun, da ich doch so etwas wie ein berühmter Mann geworden bin? Ja, das würdest du und würdest dreimal recht daran tun! Und wenn ich, ich ganz allein, die neun Sinfonien, ‚Die Welt als Wille und Vorstellung' und ‚Das jüngste Gericht' vollbracht hätte, — du würdest ewig recht haben zu lachen" (II, 595). Suchen sich Thomas Manns Helden vor allen seelischen Erschütterungen, die ein Liebeserlebnis für sie bedeutet, zu bewahren, so müssen sie sich einer noch stärkeren Bindung ihrer Einzelpersönlichkeit, wie es von allen Verpflichtungen am meisten die Ehe darstellt, abweisend gegenüber verhalten. Die Liebe als seelische oder körperliche Bindung in der Ehe oder außerhalb derselben tritt ihrer bajazzohaften Lebensweise und ihrer Kunst nur hindernd entgegen. Absonderung von Leben und Liebe ist daher oberstes Gesetz ihres künstlerischen Schaffens. Daß die Form der Ehe eine Unmöglichkeit für die meisten der Helden ist, sehen wir an den wenigen Ehen, die Thomas Mann in seinen Novellen vorführt; und daß diese sich noch für den einen der Partner vernichtend auswirken, schildert der Dichter an den seltsamen Verhältnissen der Novellen „Luischen" und „Tristan." Rechtsanwalt Jacobi und Gabriele Eckhof stehen ihrem Wesen nach an der Scheide von Besonderheit und Gewöhnlichkeit. Auf dieser Stufe ihres Menschseins wird ihnen das Band der Ehe zu einer schweren Last. Der dem Kreis der Gewöhnlichen und Unproblematischen angehörende Ehepartner bewirkt den rascheren Verfall ihrer ohnehin schon schwachen Kräfte. Mit Recht sagt daher der Dichter am Eingang der Novelle „Luischen": „Es gibt Ehen, deren Entstehung die belletristisch geübteste Phantasie sich nicht vorzustellen vermag. Man muß sie hinnehmen, wie man im Theater die abenteuerlichen Verbindungen

14) M. Havenstein, a.a.O., S. 75.
15) Vgl. M. Havenstein, a.a.O., S. 250.

von Gegensätzen wie alt und stupide mit schön und lebhaft hinnimmt, die als Voraussetzung gegeben sind und die Grundlage für den mathematischen Aufbau einer Posse bilden" (II, 422). Dasselbe gilt auch von der Ehe Klöterjahns. Warum eigentlich diese Ehen gegründet wurden, warum Jacobi Amra und Klöterjahn Gabriele geheiratet haben, „das steht dahin" (II, 425). Nicht für alle Menschen lehnt Thomas Mann die Einrichtung der Ehe ab, im Grunde genommen nur für die Künstler und Ausgesonderten. Die Bürgerlichen, die Licht- und Sonnenmenschen, Ingeborg Holm und Hans Hansen sind prädestiniert von Natur aus zum Stand der Ehe. Sie werden eine Verbindung eingehen, die nicht als Band und Fessel empfunden wird, die ihnen auch keine seelischen Erschütterungen bereitet.

Will man Thomas Manns Liebesproblem voll erfassen, so kann man vor der heiklen Liebesaffäre seines Aschenbach nicht die Augen schließen. Wie immer man sich zu dem Problem stellen mag, die die Tatsache der gleichgeschlechtlichen Liebe uns aufgibt: Der Dichter tut jedenfalls nicht gut, seinen Helden in die leidenschaftliche Liebe zu einem schönen Knaben geraten zu lassen. Das Verständnis für das Motiv der Homosexualität liegt uns heute ganz besonders fern, ist aber ein treffendes Zeichen für überkultivierte und dem Verfall sich nähernde Epochen, deren würdigster Vertreter dieser Gustav von Aschenbach ist. Aschenbach, „der Meister, der würdig gewordene Künstler, der . . . dem Zigeunertum und der trüben Tiefe abgesagt, dem Abgrund die Sympathie gekündigt und das Verworfene verworfen hatte" (II, 812), muß erleben, daß seine mühsam errungene Herrlichkeit den Reizen eines schönen Knaben zum Opfer fällt. Von unnatürlicher, ehrenwidriger Leidenschaft gepackt, verliert er seine Würde vor dem eigenen Gewissen. Auch wäre er schon der Lächerlichkeit verfallen, wenn er es nicht mit der instinktmäßigen, schmählichen Schlauheit des Verliebten verstanden hätte, seinen beschämenden Zustand allen, außer dem Geliebten selbst, zu verleugnen. Es fehlt ihm auch nicht an Augenblicken, in denen ihm sein Gefühl unüberwindlich fremd bleibt. Wenn er sich seiner Abstammung und des Lebens seiner Vorfahren bewußt wird, erkennt er das „unstatthafte Erlebnis" und die „exotische Ausschweifung seines Gefühls" (II, 795). Doch wiederum ist dieser Eros seinem in Entartung geratenen Leben „auf irgend eine Weise besonders gemäß und geneigt" (II, 796). Denn seine Meinung ist, daß dem Künstler „eine unverbesserliche und natürliche Richtung zum Abgrund eingeboren ist. Wir möchten ihn wohl verleugnen und Würde gewinnen, aber wie wir uns wenden mögen, er zieht uns an. So sagen wir etwa der Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis hat keine Würde und Strenge; sie ist wissend, verstehend, verzeihend, ohne Haltung und Form, sie hat Sympathie mit dem Abgrund, sie i st der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber die Form und Unbefangenheit führen zum Rausch und zur Begierde, führen den Edlen, vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, der seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie. Uns Dichter, sage ich, führen sie dahin, denn wir vermögen nicht uns aufzuschwingen, wir vermögen nur auszuschweifen" II, 813). So läßt Thomas Mann seinen zusammengebrochenen Aschenbach zuletzt in Anlehnung an Platos „Phaidros" vor sich hinsagen. Aschenbach mag sich wenden, wohin er will: der „Abgrund" wandert mit; denn er trägt ihn in sich. Und hinter dem geistigen

Verfall droht der sittlich-moralische. „Der Mangel an Vitalität und seelischer Ganzheit kann sich als Willensschwäche, als Mangel an Widerstandskraft gegen sinnliche Begier aller Art offenbaren“ [15]). Aschenbachs ganzes Sein und Schaffen ist ungesund und außergewöhnlich, es setzt jene Fragwürdigkeit der Anlage, die schon Tonio Kröger eigen ist, nur noch gesteigert voraus, und da er seine schwache und dem Leben nicht gewachsene Natur fortgesetzt mißhandelt, indem er sie am Schreibtisch immer weiter verkümmern läßt, nimmt es nicht wunder, wenn sie in der Stille zur Unnatur wird und sich eines Tages auf dem Zentralgebiet des „Willens zum Lebens“, in der geschlechtlichen Sphäre, als solche erschreckend offenbart [16]).

Weshalb Thomas Mann seinen Helden an der Knabenliebe zugrunde gehen läßt und nicht an einer späten Weibesliebe, wird aus Aschenbachs geistiger und körperlicher Eigentümlichkeit ersichtlich. Es durfte nichts von Liebe im üblichen Sinne sein, das hätte den Alternden, den vereinsamten Künstler nur lächerlich gemacht. Aschenbach ist nicht Goethe, der aus seinem letzten Eros eine Marienbader Elegie zu schaffen vermag. Sein Liebeserlebnis muß daher in der Ebene seiner Natur und seines Zustandes liegen. Es muß „überkultiviert sein wie er; geistig und müde wie er; vornehm und künstlerisch wie er.“ [17]) Eine Liebe zu einer Frau hätte Aschenbachs Geistigkeit nur ins Empfindsame, Sentimentale verzerrt. Indem der Dichter seinem Helden die gleichgeschlechtliche, uneingestehbare Neigung der Knabenliebe auferlegt, isoliert er den Einsamen über alles Maß und erniedrigt er den würdig Gewordenen so tief wie möglich. Umso grausamer ist der Wahn dieses seltsamen Liebeserlebnisses, da es etwas so völlig Fremdes im Blut dieses Mannes darstellt, nicht vorbereitet durch lasterhafte Wünsche, nicht großgezogen durch ausschweifendes Leben.

Das erotische Erlebnis, das Tadzios Gestalt in Aschenbach hervorruft, ist nicht als ungeschlechtlich und widernatürlich abzuweisen und etwa in nur geistige Sphären zu verlegen. Daß Aschenbach auch körperlich an dieser Liebe teil hat, dafür zeugt sein ganzer innerer Erregungszustand, seine seelische Umgruppierung, sein Liebesgeständnis und ganz besonders seine erfolglosen Annäherungs- und Berührungsversuche; dafür zeugt auch, daß sich das Liebesobjekt, daß Tadzio sich selbst dieser Huldigung aus der Ferne mit leichter Eitelkeit bewußt wird. Die Auffassung von der Unnatürlichkeit der Liebesleidenschaft wird nun dadurch keineswegs widerlegt, daß beide in Wirklichkeit zu einer Annäherung oder Berührung nicht kommen. Unsere Ansicht wird gerade durch eine unbewußte Lebensäußerung des vom Liebesrausch ergriffenen Dichters gestützt; denn Aschenbachs Traum offenbart nichts mehr von jenem alten Griechentum, nichts Apollinisches mehr, nicht mehr Klassizität, edle Einfalt und stille Größe, in die sich der Dichter versenken möchte. Da ist nur noch Dionysisches Evoegeschrei und Thyrsusschwingen, Rasen, Heulen und verbuhltes Flötenspiel, da ist Blut und Ekstase, beizender Ruch der Böcke, schamlose Nacktheit und jegliches Äußerstes, da ist Eros . . . und seine Seele kostete Unzucht und Raserei des Unterganges“ (II, 808). Entsinnen wir uns an Hauptmanns Novelle und an des Ketzers Traum, der aus einem sehr natürlichen Liebeserlebnis, nämlich aus der Liebe zum Weib hervorging, was hierbei sehr wesentlich war, er rührte auch unmittelbar aus des Priesters Naturerleb-

16) Vgl. M. Havenstein, a.a.O., S. 251.

17) J. Hofmiller, Thomas Manns neue Erzählung, Süddeutsche Monatshefte, 10. Jg. 1913, S. 223.

nis und dem Kult der Antike. Aschenbachs trüber Traum, in dem er vor allem auch teil hat an dem Brauch des Dionysuskultes, beruht auf seiner unnatürlichen Liebe zum Polenknaben. Das Erlebnis der Natur spielt keine wesentliche Rolle, dafür aber um so mehr das seiner Kunst näherstehende Gebiet der Antike. Das ist die eine Seite von Aschenbachs Liebe, die im Eros, im gleichgeschlechtlichen Sexus ruht, die ihn erniedrigt und entwürdigt vor sich selbst. Doch darüber hinaus offenbart sich ihm, dem Dichter und Künstler, als andere Seite seines Liebeserlebnisses das Wunder der Schönheit, der ungeschlechtliche Eros, der Eros zur Schönheit, Kunst und Unendlichkeit. „So auch bediente der Gott sich", dachte der Enthusiasmierte, „um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend, die er zum Werkzeug der Erinnerung mit allem Abglanz der Schönheit schmückte und bei deren Anblick wir dann wohl in Schmerz und Hoffnung entbrannten" (II, 783). Was Thomas Manns Helden zu Tadzio hinzieht, ist das Verlangen nach höchstem geistigen Erlebnis, nach Dingen, in denen die Sehnsucht seiner an sich leidenden Seele liegt.

Es ist ein gewagtes Unterfangen, heute noch über das Problem der Liebe zum eigenen Geschlecht zu schreiben, heute, wo wir mit allen Mitteln der den Verfall bezeichnenden Homosexualität den Kampf angesagt haben. Was jedoch die Dekadenz und den inneren Verfall von Thomas Manns Gestalten noch einer Betrachtung wert macht, ist die wundervolle Klarheit der Sprache, die Musikalität der Worte, die in zartesten Stimmungen gehaltene Schilderung der Vorgänge. Wenn Thomas Mann das Wesen der Liebe in der Unerfüllbarkeit und Sehnsucht sieht und die Erfüllung der Liebessehnsucht bei einem Teil seiner Menschen mit Untergang und Tod ahndet, so kehrt er, der Neuromantiker, zurück zur Romantik, der die Sehnsucht alles, die Erfüllung aber nichts gilt.

# Vergleichende Schlußbetrachtung.

Es kann sich im folgenden natürlich nicht darum handeln, frühere Ergebnisse nur zusammenzustellen und nochmals vorzutragen. Andererseits soll dieser Abschnitt auch nichts absolut Neues und Unbekanntes besprechen. Gingen wir im Hauptstück von den Besonderheiten eines jeden Dichters aus, so untersuchen wir nach der Einzelbetrachtung daher von bestimmten Motiven aus die Stellung der Dichter zueinander in ihrer Gestaltung des Liebesproblems. Bei einem Vergleich setzen wir mit der Tatsache ein, daß nicht alle Dichter den Phänomenen des Sexus und des Eros eine zentrale und entscheidende Stellung einräumen. Wenn M. G. Conrad, Karl Bleibtreu und Hermann Conradi von Liebe sprechen, so meinen sie im großen und ganzen immer nur Sexus und Triebe; etwa ähnlich verhält sich Arthur Schnitzler, nur daß er den Sexus in formschöne Verhüllung kleidet. Johannes Schlafs Kunst zielt mehr auf die Stimmung der Landschaft als auf den Liebesakt, mehr auf die Liebe zur Natur als auf den Sexus der Menschen. Das nach seiner Übergangsstellung entsprechende Schwanken zwischen den beiden Problemkomplexen klärt Gerhart Hauptmann nach anfänglicher Sexusnähe zu Gunsten des Eros. Max Dauthendey kehrt, nachdem vor ihm Schnitzler ausschließlich einer frivolen Sexualität verfallen war, in das Reich des Eros zurück. Sinnenhafte Züge verleiht Ricarda Huch dem Liebesausdruck ihrer Gestalten, und Thomas Manns Helden leben mit Ausnahme sexueller Ausschweifungen in geistigen, sexusfernen Bereichen. Von M. G. Conrad bis Ricarda Huch wird also im Grunde die Liebe entweder als sinnenhaft körperliche Sexualität oder als Leib und Seele verbindende Erotik begriffen, wobei irgendwelche tieferen, geistigen Beziehungen mehr oder weniger ausgeschlossen bleiben, wenn man hier bei der kurzen Zusammenfassung von feineren Unterscheidungen absieht. Thomas Manns Menschen dagegen bedeutet die geschlechtliche Liebe nur eine kurze Station ihres Lebens, von der sie sich bald in das Gebiet der Kunst und des Geistes retten. Der Dekadenz der Neuromantik entspricht es, daß das Liebesproblem in einigen Novellen Arthur Schnitzlers und Thomas Manns nicht immer in reiner und natürlicher Form erlebt wird, wobei jener nur das körperliche, dieser aber darüber hinaus auch das geistige Erlebnis betont. Conrad, Bleibtreu, Conradi und Schnitzler halten sich fast immer nur an eine Form des Lebens: an das Liebesleben; denn erst die Liebe bestimmt ihnen den Wert des menschlichen Daseins. Dauthendey und Ricarda Huch kennen nur ein in seiner ganzen Erscheinungsfülle faßbares Leben; als der schönste Teil desselben gilt die Liebe. Thomas Manns Gestalten müssen das „Leben" verneinen, wollen sie künstlerisch tätig sein. In ihrem von Gefühlen abgeschlossenen Leben ist die Liebe das stärkste Erlebnis; doch stehen Liebe und Leben stets im Gegensatz zu ihrer von Veranlagung und Kunst herbeigeführten Vereinsamung und Aussonderung.

Die Liebe als eines der größten, eigentlich jedem Menschen einmal zuteil werdenden Erlebnisse, wird von den Liebenden auf sehr verschiedene Weise aufgenommen. Die ausschließliche Körperlichkeit der Liebeshaltung M. G. Conrads ist ein Bestandteil der allgemeinen und natürlichen Sinnenhaftigkeit seiner Geschöpfe. Sich in Liebes-

verhältnisse einlassen, heißt darum nichts anderes, als seinen immer wachen Trieben Befriedigung verschaffen. Eine grundsätzliche Einstellung seinen eignen Gefühlen gegenüber kennt man nicht, da der gesunde Humor die Lebensfrischen vor Selbstverachtung bewahrt. Weil der Trieb allein der Natürlichkeit ihrer Sinne entspringt, fehlt es an Ekel und Selbstvernichtung nach der Liebesvereinigung. Bleibtreus Liebende sind gegenüber Conrads Kraftmaturen zu schwach und zu dekadent zu wahren Liebesgefühlen; daher folgt einem jeden ihrer Erlebnisse das ernüchternde und fade Ende, und eigentliche Liebesstunden werden ihnen nur in den seltensten Fällen vergönnt. Eine Befriedigung findet der immer wache Trieb nicht; denn die Vereinigung verhindern kleinliche Quälereien und noch kleinlichere Eifersüchteleien, die mit dem Zurückschicken der in den Glanzstunden der „eingebildeten" Liebe gemachten Geschenke enden. Auch Conradis Menschen befriedigen unaufhörlich ihre zügellosen Triebe; aber weil alles unwahr ist, erstickt jedes echte Gefühl in Schmutz und Verachtung. Die geringste Blöße eines weiblichen Körpers löst in ihnen unnatürlich wirkende Zustände aus. Es wäre besser, die Menschen liefen im Adamskostüm, um diesen lächerlichen Gefühlserschütterungen zu entgehen. Weil ihr Liebesempfinden oft der natürlichsten Grundlage entbehrt, müssen sie selbst wenigstens von der Echtheit ihrer Neigungen überzeugt sein, was häufig nur sentimental und peinlich wirkt. Joh. Schlafs konsequente Naturalistenperiode ließ ihn nach Wahrheit und Wirklichkeit auch in der Welt der Gefühle suchen. Die Lebensechtheit seiner Geschöpfe zeichnet daher seine Dichtung vor Conradis Phantasiegebilden aus. Zum Dekadentsein seiner Menschen gehört ihr Narrentum, so daß sie sich immer wieder in längst abgetane Frauen verlieben. Durch das physische und psychische Unvermögen der Männer zum reinen Triebleben werden auch irgendwelche meist sehr sentimentale Verhältnisse mit triebhaften Frauen verhindert. Der ohne Grenzen verlaufenden Lebensbejahung der Gerh. Hauptmannschen Gestalten gilt die Liebe als ein Teil der sinnlichen Erdenfreuden. Mit dem Streben nach Dauer der Liebesbeziehungen ist der für Schnitzlers Menschen so bezeichnende häufige Wechsel des Partners vermieden. Versucht man darüber hinaus noch eine völlig neue Gemeinschaft zwischen den Geschlechtern aufzurichten, erlebt man schließlich gar in der Liebesvereinigung Endlichkeit und Unendlichkeit zugleich, so gibt es nur ein Leben im Reich des Eros, auch ohne daß nur geistig oder nur körperlich geliebt würde. Von dem ständigen Zurückkehren zur alten Liebe der „Narren" Joh. Schlafs lösen sich Arthur Schnitzlers Routiniers, da sie jeder Zeit bemüht sind, ihre Beziehungen zu der augenblicklich Geliebten aufzugeben, um in Sehnsucht auf eine noch unbekannte Freundin zu warten. Doch diese Flüchtigkeit und Verantwortungslosigkeit der eingegangenen Liebesverbindungen wird mit dem oft tragischen Ende vergolten. Der Schmutz und der Ekel, den Conradis Liebesabenteuer in den meisten Fällen beschließen, beleidigt das Aesthetentum des Wiener Dichters, so daß er dem häßlichen Ausgang häufig Resignation, meist aber Freitod als Ende der Liebesbeziehungen vorzieht. Die fast brutale Natürlichkeit der nur durch eine beinahe mystische Sinnlichkeit gemilderten Liebe, läßt die Menschen Dauthendeys zu „Brutalitäten" im Sinne Conradis nicht gelangen. Im Glauben an seine unsterliche Seele liebt der Asiate ohne Maß, leidet er an dem Zuviel im Blut, woraus allein die Unendlichkeit seiner Gefühlswelt zu erklären ist. In ihrem Zuviel an Liebe und Blut — eine Eigenschaft, die den Menschen Bleibtreus und Schnitzlers in weitem Maße abgeht — verschenken sie sich und

stürzen in Grausamkeit und Wollust. Diese Liebe ohne Grenzen macht Dauthendey zum Eroskünder, ermöglicht seinen Geschöpfen, die Vereinigung von Trieb und Seelenleben im wahren Eros zu vollziehen. Daß Ricarda Huch eine Sexualnovelle nicht kennt, daß ihre märchenhaften Gestalten überhaupt einseitig körperlichen Beziehungen nicht standhalten, ist mehrfach erwähnt worden. Trotzdem bleibt die Liebe ihrer Menschen durchaus sinnlich und erotisch. Das immer wieder zutage tretende Streben nach Dauerhaftigkeit und Besitz zerstört ihnen ihr träumerisches Wesen oder die Macht eines stärkeren Schicksals. Dem Wunsch all dieser Menschen von M. G. Conrad bis Ricarda Huch nach Liebeserfüllung, gleich worauf diese sich richtet, teilen auch Thomas Manns Helden. Aus ihrer künstlerischen Absonderung und ihrer ständigen Lebens- und Liebessehnsucht entsteht ihr Problem. Unerfüllte, unglückliche Jugendliebe und Absonderung, sexuelles Ausschweifen und erneute Vereinsamung, später Johannistrieb, an dem sie sich erschöpfen, sind der ständige Wechsel im Leben seiner Künstlerfiguren.

Die schon mehrfach erwähnte innige Verknüpfung von Liebesproblem und Frauengestalt erlaubt, am Bilde der Frau und ihrer von dem einzelnen Dichter verschieden aufgefaßten Wesenserscheinung die Unterscheidung weiterzutreiben. Von M. G. Conrad bis Joh. Schlaf gibt es nur einen, sich beinahe bis aufs Haar gleichenden Frauentyp: das Weib, das dämonisch-triebhafte Weib, das seinem Beruf nach Putzmamsell, Kellnerin oder gar Dirne ist. Die Frauen des ersten naturalistischen Dichters, die Frauen M. G. Conrads, erhalten in ihrem sexuellen Liebesbedürfnis von Seiten ihrer gesellschaftlichen Stellung aus gewisse Grenzen gesetzt. Noch knüpfen dritte Personen die Beziehungen zwischen den Liebenden, und mildern so die unbedingte und hemmungslose Hingabe der Frau. Die Kellnerinnen und Dirnen Bleibtreus lassen sich zwar auf die platonischen „Seelenrettungsphantasien" ihrer unvermögenden Liebhaber ein, sie wissen aber rechtzeitig eine Liebesvereinigung zu verhindern. Zum Liebesakt werden sie weit mehr verführt, als daß sie, selbst wechselvollen Stimmungen unterworfen, irgendwelche Beziehungen von sich aus knüpfen. Die ständige Liebesbereitschaft teilen Conrads Frauen mit denen Conradis, nur daß die weiblichen Gestalten, der von Conradi häufig eingeschlagenen sozialen Problemstellung entsprechend, dem vierten Stande angehören. Den an ihnen von Seiten der Männer vorgenommenen Bildungsversuchen stehen sie genau so hilflos, nur mit noch geringerem Interesse als Bleibtreus Frauen gegenüber. Solchen vergeistigenden Bemühungen sind eher noch Joh. Schlafs Frauen zugänglich, obwohl diese Gemeinschaften dann nur für sehr kurze Dauer bestehen. Wenn seine Frauen körperlich lieben und zum Geschlechtsverkehr neigen, dann nur infolge ihrer Veranlagung, die in den meisten Fällen erst durch die Verführung und brutalen Einfluß des Mannes geweckt wird. Mit ihrer doppelten Anlage zum dämonischen Weib und zum frischen, herzhaften Naturkind, begründeten wir Schlafs Übergangsstellung. Eine mehr triebhafte Dämonie eignet Gerh. Hauptmanns weiblichen Gestalten, die es durch ihre Triebhaftigkeit bis zu einer gewissen Herrschaft über den Mann bringen. Vom naturalistischen und ausschließlich körperlich liebenden Weib erhebt sich jedoch der Dichter in seiner von der Neuromantik beherrschten Schaffensperiode zur madonnengleichen Kanephore, die Mütterlichkeit und Jungfräulichkeit, Körper und Seele in wahrhafter Vollendung ihr eigen nennt. Von Arthur Schnitzlers Frauengestalten dringt nicht eine einzige, trotz aller Versuche, dem Geiste zu leben, über das Körperliche hinaus, so wesensverschieden

sie auch untereinander sein mögen. Eigenmächtiges Liebeswerben der Frauen und schmutzige Liebesaffären widerstreben dem dichterisch-aesthetischen Empfinden des jüdischen Österreichers. Daß diese Frauen den „Elementargeistern", den „Urgründen des Leben" nahestehen, wird gleichsam zur Entschuldigung ihrer beinahe krankhaft zu nennenden Geschlechtlichkeit angeführt. Geht Schnitzler nur auf körperliche Beziehungen aus, so dringt Max Dauthendey tiefer. Die Kraft der Gefühle und der Glaube seiner Frauen an die Liebe des Mannes vermitteln ihnen die Stärke des Herzens, mit der sie Schmerzen und Armut ertragen und Abenteuer und Verbrechen bewältigen. Ihre Liebe, selbst auf einem öffentlichen Liebesmarkt verkauft, erhält sich natürlich und rein; das Bewußtsein, im Geliebten fest und immer zu ruhen, erspart ihnen Eifersucht und Kleinlichkeit. Von einem geistigen Zusammenleben wird wenig gesprochen, dafür aber umsomehr von der Vereinigung der Seelen im späteren Leben. Auf die Möglichkeit eines späteren Zusammenseins verzichten Ricarda Huchs Frauen, wenn sie nur in diesem Leben den Geliebten um so inniger besitzen. Ihre Zartheit und märchenhafte Schönheit erlaubt nur noch Eros, nie mehr Sexus; ihr Vorhandensein bedeutet Besitz gegenüber dem Vergänglichen, und sie selbst scheinen nur auf Erden zu leben, damit sie sich der Pflege ihrer Schönheit widmen und diese nicht der Welt verloren gehe. Weil Thomas Mann wenig von Liebe hält, und Liebe am stärksten seine Helden von ihrem künstlerischen Auftrag fernhält, vermissen wir eine nicht nur von außen gesehene Frauengestalt. Zwei seiner Frauen tragen noch naturalistische Gewänder und lieben durchaus naturalistisch; zwei andere besitzen Thomas Manns Geistigkeit und lieben neuromantisch, d. h. künstlerisch und musikalisch. Dabei bleiben Lisaweta und Gabriele selbst in ihrer geistig-künstlerischen Haltung immer noch Zuhörer vor dem Podium des Mannes.

Der naturalistische Mann stellt an die Frau körperliche Ansprüche, die diese in kaum zu erfüllendem Maße gewährt. Das Unbefriedigende dieser Stellung der Frau empfindet der Mann selbst auch trotz seiner reinen seruellen Befriedigungssucht. Daher tritt von ihm aus das Streben auf, der Frau als notwendigen Ausgleich ihrer einseitig körperlichen Anlage geistige Anregung zu vermitteln, wobei gleichzeitig die Lösung der sozialen Frage eine erhebliche Rolle spielt. Bei der Klärung dieser beiden auf strengste verbundenen Probleme erweisen sich Karl Bleibtreus und Hermann Conradis Helden als weitgehende Optimisten. Weil sie aber an Kellnerinnen, Schankmamsells und Dirnen ihre Kultivierungsversuche unternehmen, erleidet ihre zuversichtliche Grundhaltung bald Schiffbruch. Dem etwas robusten, aber immer natürlich bleibenden Draufgänger Conrads folgt der phantasieüberreizte, von Ehe und ewiger Liebe träumende Verführer Conradis, der wieder in dem sentimentalen und recht dekadenten Taugenichts Bleibtreus seinen Gegenspieler erhält. Joh. Schlaf findet, wie schon für die Gestalt der Frau, auch für den Mann zwei in ihrem Wesen sehr verschiedene Erscheinungsbilder: den robusten, beinahe zu lebensbejahenden Mann und den müden, von der Erinnerung zehrenden Dekadent. Hauptmanns von mystischen Gedanken erfüllte männliche Gestalten gehen, ohne an Seelenrettungen zu denken, infolge der schwachen Beschaffenheit ihrer Seele an der Triebhaftigkeit des Weibes zugrunde. Höher veranlagte Naturen suchen im Weibe die Ergänzung ihres männlichen Wesens und finden im Erlebnis der Natur und des Eros einen neuen, dem Christentum fernen Glauben. Der wenigstens zum Durchbruch zur geistigen Ebene

vorgenommene Versuch naturalistischer Männer hebt diese über Schnitzlers Helden; denn dessen Männer verlangen nur Hingabe und diese nicht einmal zu jeder Zeit, sondern wenn es ihren Launen gefällt. Geistige Eigenschaften der Frau werden zwar mit gewisser Achtung begrüßt, zur eigentlichen Liebe sind sie aber nicht erforderlich, auch helfen sie nicht, die Beziehungen fester zu gestalten. Die Liebe der Männer Dauthendeys geht durch das Blut und die Sinne, ist reich an Bildern und Zeichen, an einer Sprache ohne Worte. Da die Frau im Manne aufgeht, ist er der Herr, der über Tod und Leben der Geliebten zu entscheiden hat. Zu einem anderen Ansehen als Schnitzler führt Ricarda Huch als Frau ihre männlichen Gestalten. Eine gewisse Geistigkeit bewahrt sie vor nur körperlicher Bindung, das unaufhörliche Streben nach Dauer und Besitz gegenüber der Vergänglichkeit der Dinge vernichtet alles, was einer nur für Augenblicke genügenden Befriedigung irgendwelcher Liebesgefühle ähnelt. Schönstes und reichstes Gut und Glück der Welt ist ihnen die Geliebte, die sie über den Himmel stellen, die sie aber auch bedenkenlos und egoistisch dem Tode überantworten. Und Thomas Manns Helden versuchen, die angebeteten Frauen in ihre geistigen und künstlerischen Bereiche zu ziehen. Nur wo Kraft und Seele gebunden werden, leidet unter dieser verhängnisvollen Zusammenführung die Seele, wird entweder erdenschwer oder, was freilich den Tod zur Folge hat, musikalisch erhöht. Ihr Unvermögen zu einer starken Lebensäußerung, wie ebenso zu einer tiefen Liebesempfindung verurteilt sie zum dauernden Unterliegen gegenüber den Lebensvolleren, läßt sie in immerwährender, unglücklicher Liebessehnsucht verschmachten.

An der verschiedenen Haltung der einzelnen Dichter zum Problem der Ehe werden wir unsere vergleichende Überschau zu vertiefen suchen. In seiner ersten Sammlung muß M. G. Conrad diese Mann und Frau bindende Einrichtung bejahen, weil der biedere Deutsche die leichtfüßige Pariser Geliebte nur auf diese Weise an sich ziehen und damit ihren unmoralischen Lebenswandel verhindern kann. Ablehnen muß er die Ehe dagegen in seiner zweiten Sammlung, wo die triebhafte Dämonie seiner Frauen nirgends durch das sittliche Verhalten eines Mannes gemildert, oder gar aufgehoben wird. Dem ungebundenen Triebleben steht somit die Institution der Ehe als stärkster Gegensatz gegenüber. Aus diesem Grunde ist auch für Conradis Menschen die Ehe nur eine lästige Fessel. Schildert dieser Dichter irgendwelche ehelichen Verhältnisse, so nur um zu zeigen, wie unsinnig im Grunde gerade diese Menschen waren, sich auf solche Weise zu binden. Den Willen zur festen Bindung haben Bleibtreus Studententypen. Doch da ihnen eine Liebeserfüllung fast regelmäßig versagt bleibt, und ihre Dekadenz sich in ihrem allzu schnell und nutzlos aufgegebenen Leben offenbart, gelangt keiner von ihnen in den heiligen Stand der Ehe. Wurde aber wirklich einmal eine Ehe geschlossen, so besitzen die Menschen nicht die Kraft, in einer glücklichen Gemeinschaft miteinander zu leben. Auch Joh. Schlafs Bekenntnis zur freien Liebe fällt eine eheliche Bindung zum Opfer. Viele seiner Männer und Frauen sind kaltblütig genug, noch während ihrer Ehe alte Liebesbeziehungen weiter aufrecht zu halten. Geradezu für die Ehe geschaffen sind Gerh. Hauptmanns Gestalten. Die Bejahung der Ehe wird sogar so weit getrieben, daß ein Priester gegen kirchliche Einrichtungen verstößt, nicht um sich gesetzlich trauen zu lassen, als vielmehr einen fürs Leben langen Bund mit der Geliebten einzugehen. Die nur zu kurzfristigen Liebesfesten fähigen Menschen Arhurs Schnitzlers sind, von wenigen Ausnahmen abgesehen, förmlich von Eheangst

ergriffen. Wo einzelne Menschen gerade im Begriffe sind, die Ringe zu wechseln, da greift der Dichter als schicksalhafte Macht ein, indem er den einen Partner vernichtet. Daß in kaum einer Novelle das Problem der Ehe fehlt, beweist, wie wesentlich dem Dichter dieses Motiv bei der Gestaltung des Liebesproblems erschienen ist. An vollzogenen oder drohenden, an nach dem Tode erst enthüllten oder niemals enträtselten Ehebrüchen sind all diese Novellen voll. Mit der Hochzeit hört für Dauthendeys Orientalen das Wesen der Frau auf. Die Ehe ist für diese Geschöpfe die Bindung, der überzeitliche Bund, zu dem sie schon von Kindheit an von den Eltern bestimmt werden. Diese schon frühe Bestimmung zur Ehe bringt es mit sich, daß Liebe vor der Hochzeit selten ist; sie entsteht erst im ehelichen Zusammenleben. Ricarda Huch bedient sich sogar höchster kirchlicher Instanzen, um eine Ehe zur Scheidung zu bringen und später die geschiedene Frau dem dem Zölibat verfallenen Priester im außerehelichen Verhältnis zuzuführen. Wenn auch eine Beschränkung der freien Liebe auf drei Nächte ein Zugeständnis an die moralische Welt bedeutet, so bleibt doch mit dieser Tatsache Ricarda Huchs Stellung zur Ehe als verneinend bestehen. Die Wesensverschiedenheit der Helden Thomas Manns läßt klar erkennen, daß nur Bürgerliche einer ehelichen Bindung standhalten; Künstler und solche Menschen, die zwischen Besonderheit und Gewöhnlichkeit stehen, sollen sich vor Aufgabe ihrer persönlichen Freiheit hüten. Bejahend und verneinend ist also Thomas Manns Haltung; verneinend mehr, weil er auf Seiten des Künstlers steht. Von M. G. Conrad bis zu Thomas Mann läßt sich sagen: moralische und ethische Werte werden der Ehe nicht zuerkannt. Dem freien Ausleben des Triebes wie einem nach Freiheit verlangenden Künstlertum steht eine als Fessel empfundene Bindung entgegen.

Eine Betrachtung der Sterbenden und der Umstände, unter denen die Menschen dem Tode verfallen, eröffnete neue Vergleichsmöglichkeiten. Der letzte Anlaß, die oft folgenschwere Ursache des Endes der naturalistischen Menschen ist häufig das schreckliche Erlebnis eines Liebesabenteuers, das mit der Sterbensursache auf irgend eine Weise in Beziehung gesetzt ist. Wenn es auch zumeist nicht immer das eigene Liebeserlebnis ist, an dem man zugrunde geht, so liegt es an der Haltung der naturalistischen, mitunter aber auch des neuromantischen Dichters, daß er Liebes- und Todesproblem in einem wechselvollen Verhältnis sieht. Arthur Schnitzlers Gestalten erleiden in den allermeisten Fällen den Tod während irgend eines Liebesabenteuers. Im Liebeserlebnis selbst verlieren die Menschen infolge irgend eines Unfalles oder eines tragischen Geschickes ihr fragwürdiges Leben. Oft erhält auch der Tod den Vorzug vor dem vor Eifersuchtsqualen nicht mehr zu ertragenden Dasein, wobei in diesem Falle das Ende ein selbst gewähltes ist. Der in Aussicht stehende Tod steigert nicht nur die an sich schwache Lebenskraft; er wirkt darüber hinaus auch auf die Liebesgefühle anregend und verstärkend. Den Tod als Folge des eigenen oder fremden Liebesgeschehens zu begreifen, ist ein allgemeiner Wesenszug der naturalistischen Dichter und ein besonderer Arthur Schnitzlers. Liebe und Todesursache in irgend eine Beziehung zu bringen gelingt auch Dauthendey, vor allem in seinen noch naturalistischen Novellen. Eine Trennung beider Motive bringen Ricarda Huchs Erzählungen. Ihre Liebenden erleiden den Tod zwar auch noch im Liebeserlebnis, doch steht bereits das Sterben mehr im Schatten eines unabwendbaren Schicksals als im Zeichen der Liebe,

und gerade die Sterbensart erhöht oft die Schönheit der Menschen. Thomas Manns Grundhaltung führt ihn schließlich ganz aus der inneren Beziehung von Tod und Liebe, wenn man von den äußeren Umständen der im Liebeserlebnis Sterbenden absieht. Zerreißt zwar der Lebensfaden dieser Bohemiens an einem Liebeserlebnis, so trägt doch ihre geistige und seelische Beschaffenheit schon vor diesem Erlebnis Keime des Verfalls und Todes in sich.

Noch eine andere Problemverbindung führt zu einer weiteren Vertiefung unserer vergleichenden Schlußbetrachtung: die Verbindung von Liebesgefühl und Naturerlebnis. Für beide Motive finden weder Conrad noch Bleibtreu irgendwelche inneren Beziehungen. Daß der Einfluß der Natur auf die Gefühle der Liebenden Conradis auf keinem echten Naturempfinden beruhte, hob dessen phantasiearme Naturdarstellung von der echten und tiefen Naturstimmung Joh. Schlafs gewaltig ab. Die bei Schlaf sich schon zeigende Verbindung des Liebesempfindens mit dem Erlebnis der Natur setzt Hauptmann in nahezu höchster Vollendung fort. Ihm schließt sich Dauthendey mit der paradiesischen Schönheit seiner Zauber- und Feengärten, mit den Valeurs und Farben seiner Landschaftsbilder an. Eine Beziehung von Liebesgefühl und Naturerlebnis vermissen wir bei Arthur Schnitzlers Gestaltung des Liebesproblems. Auch Ricarda Huch legt im Verhältnis zu Hauptmann und Dauthendey auf diesen Gefühlszusammenhang keinen besonderen Wert, obwohl die in ihren Novellen geschilderten Landschaftsbilder für das tiefe Naturempfinden der Dichterin sprechen. Nur Thomas Manns Aschenbach fühlt die Schwüle des im Sonnenglast dünstenden Meeres im Blut und seinem ungeziemenden Liebeserlebnis mit dem schönen Polenknaben irgendwie verwandt.

Gingen wir bisher bei unserer Betrachtung von den einzelnen, den allgemeinen Problemkomplex aufspaltenden Motiven des Liebesproblems aus, so mag nun der äußere Vorgang der Liebeshandlung, die Darstellung und die Gestalt der Liebenden im Vordergrund unseres Vergleiches stehen. Wo M. G. Conrads Menschen Liebesfeste feiern, bleiben sie im Licht des Tages oder im Zwielicht der Nacht. In einem Pariser Boudoir oder einem Münchener Salon gibt es zwar einen Rausch der Triebe, aber vor der schweigenden Pracht der festlichen Liebesgemächer verbergen sich Schmutz und Ernüchterung. Wenn selbst Dirnen noch Menschen bleiben, wieviel mehr erst Schauspielerinnen oder Frauen der besten Münchener Gesellschaft. Im trüben Licht verqualmter Kneipen, oder im Rampenlicht zweifelhafter Varietés, vollziehen Bleibtreus lebensschwache Gestalten ihre nicht immer sicher wirkenden Annäherungsversuche. Während Conrads und Bleibtreus Liebespaare noch im hellen Raum zueinander finden, gibt es für Conradis Liebende nur eine dunkle Nacht, die den Schmutz verhüllt, Kulisse aber ist für Blitz und Donner. Doch selbst die Nacht beleuchtet Kellerlöcher, Mansarden und Studentenbuden, die im Anbruch des Morgens mit ihren Nippes und Plüschmöbeln einen trostlosen Anblick bieten. Diese Atmosphäre muß auch auf irgend eine Weise die Gestalt der Menschen beeinflussen. Daher ist nicht mehr zuerst Schönheit und Liebreiz, sondern allein der Körper mit seinem weichen und wollüstigen Fleisch das Lockmittel, dem der Triebunsichere folgt. Joh. Schlaf ist unbesorgt, ob in Licht oder Finsternis seine Liebenden sich finden. Die Natur, der Wald und das Meer sind die Umgebung, die den Menschen feierlicher stimmen, und in denen sie ihre Liebesstunden und ihre Liebesvereinigung verbringen. Nach anfänglich noch naturalistischen

Menschenbildern verleiht er bald seinen Geschöpfen herzliche Menschlichkeit und wohltuende Natürlichkeit. Im Sternenlicht heller Gebirgsnächte, in der Sonnenklarheit märkischer Wälder oder alpiner Schneegipfel genießen Hauptmanns lebensvolle Menschen ihre schönsten Liebesstunden und -feste. Des Dichters späte Novelle führt uns in neuromantische Bereiche, und die Dichter von Hauptmann bis Thomas Mann als einzelne Persönlichkeiten auf das äußere Erscheinungsbild des Liebesproblems hin vergleichen, hieße die formbetonten Wesenszüge der Neuromantik und ihre ganze aesthetisch-künstlerisch wertende Lebenshaltung übersehen und verkennen. Liebesnächte werden nun wie ein rauschendes Fest begangen, in dem man der Kunst, der Natur oder gar Gottes teilhaftig wird, in dem man nach dem Bekenntnis des schlesischen Dichters zur Endlichkeit und Unendlichkeit zugleich dringt. Gedämpfter Kerzenschimmer wechselt mit sonniger Frühlingslandschaft, über die sich nicht der von Wolken verhangene Himmel des Nordens breitet, sondern über der ein wolkenloser, tiefblauer Südhimmel strahlt. Die formschönen, ästhetisch fühlenden, von jeder Grobheit aufs tiefste erschütterten Menschen der neuromantischen Dichter wandeln im duftenden Seidengewande über die nur zu schnell vergehende Erde und bestricken immer wieder durch ihren bezaubernden Glanz. Schmutz und Laster würde solches Ästhetentum nur auflösen und vernichten; daher sind selbst unnatürliche Liebesregungen als Erlebnis der Schönheit oder als Zeichen trauriger Verwirrung gekennzeichnet.

Als Abschluß der synthetischen Schau und unserer Arbeit überhaupt möge die bisher darstellende Betrachtung einer wertenden und urteilenden weichen. Nicht jeder der Dichter soll von dieser Wertung betroffen werden, nur Hermann Conradi und Arthur Schnitzler. Nicht deswegen wird diesen beiden die gewisse Sonderstellung zuteil, weil sie sich uns vielleicht als die Repräsentanten der beiden Epochen darstellen, sondern weil sie am weitesten von allen hier genannten Dichtern der Sexualität verfallen sind. Aber unsere Kritik wird nicht einmal so sehr ihrer Dichtung als vielmehr ihrem Einfluß auf den Leser gelten. Wenn wir heute eine dichterische Leistung betrachten, dann gehen wir nicht mehr von der Dichtung an sich, von dem liberalistischen L'art pour l'art Standpunkt aus, sondern wir werfen zunächst die Frage auf, in welchem Zusammenhang stehen Dichter und Dichtung mit dem Volk, und in welchem Maße wirken beide auf dieses. Bei einer Auslese nach den volkhaften Kräften einer Kunstleistung werden wir Arthur Schnitzlers Werk unter allen Umständen abzulehnen haben, Herm. Conradis Dichtung dagegen zwar nicht gerade als künstlerisch-dichterisches Vorbild hinstellen, aber sie doch bei einer Gegenüberstellung zu dem jüdischen Dichter mit einer gewissen Einschränkung natürlich, anerkennen. Diese nicht nach formalen Regeln, sondern nach ethischen Grundsätzen vollzogene Auswertung erfolgt, nicht etwa aus dem Grunde, weil Schnitzler Jude und Conradi Arier ist. Conradis schmutzige Phantasiegebilde entbehren jeden Glanzes, vermögen niemals Sehnsucht nach ähnlichen Liebesabenteuern zu erwecken; sie werden vielmehr im Schönheitsgefühl eines jeden Menschen ihr wirkendes Gegengift finden. Auch die Darstellung des Geschlechtsaktes mag sich vielleicht im Augenblick sehr ungünstig auswirken; aber weil alles so plump, banal und ehrlich gesagt und wohl auch gemeint ist, hält sich die durch das geschilderte Geschehen herbeigeführte Erregung kaum für längere Zeit. Sie wirkt also schließlich doch abstoßend und damit erziehend, der Absicht Conradis entsprechend. Umgekehrt verhält es sich mit Schnitzlers novellistischer Kunst. Das Gift seiner

Dichtung findet eben nicht in irgend einer Gefühlsanlage des nicht immer kritischen Menschen ein sofort wirkendes Gegengift, sondern schleicht sich allmählich und dem Aufnehmenden kaum wahrnehmbar ein. Schnitzlers unerhörte Sprachfeinheit, die nicht zu bestreitende wirkliche Eleganz der Darstellung und vor allem die Leichtigkeit und scheinbare Müheloſigkeit all der so zahlreich errungenen Liebesfreuden erscheinen dem Lesenden begehrens- und nachahmenswert. Er macht sich das fragwürdige Gedankengut dieser ewig Liebenden und immer verantwortungsloſen Menschenkinder zu seinem eigenen und merkt dabei das Zersetzende dieses Literaturgiftes nicht. Zersetzend und das Verantwortungsgefühl vernichtend sind die Novellen dieses jüdischen Dichters; ob das eine Eigenart seines jüdischen Blutes, ob es überhaupt ein Zug der Neuromantik ist, auflösend und zersetzend zu wirken, das sei hier dahingestellt. Es genügt jedenfalls, um den zwar unkünstlerischen, aber ehrlichen und im allgemeinen grundanständigen Conradi über den mehr künstlerischen, aber von der Neigung zum Abgrund und zur Zersetzung ergriffenen Schnitzler zu stellen. Bei der Umstrittenheit und Ablehnung einzelner hier besprochener Dichter wollen wir die Auswertung nicht weiter treiben und uns mit dem Vergleich der jeweiligen dichterischen Wirkung Conradis und Schnitzlers begnügen; nicht etwa, weil wir die grundsätzliche Ablehnung z. B. auch Th. Manns nicht teilen würden, sondern vor allem weil die Arbeit als wissenschaftliche Leistung die Feststellung und Bestimmung der beiden Motive des Liebesproblems zum Ziele hat. Aus diesem Grunde haben wir auch solche Dichter in die Reihe unserer Betrachtung mit einbeziehen müssen, die infolge ihrer negativen und bewußt zersetzenden Auswirkung eine Abwertung erfahren und durchaus verdient haben, die aber in einer Arbeit, die die für die beiden Epochen des Naturalismus und der Neuromantik so bedeutungsvollen Probleme des Sexus und des Eros untersucht, nicht fehlen dürfen.

# Literatur-Nachweis


Apfel, Karl, Hermann Conradi. Phil. Diss. München 1922.
Berg, Leo, Der Naturalismus. München 1892.
Bethge, Hans, Ricarda Huch. Lit. Echo. 5. Jhrg. 1902/3.
Bierbaum, Julius Otto, Ges. Werke. München 1921.
Bleibtreu, Karl, Schlechte Gesellschaft. Berlin 1886.
— Die Revolution der Literatur. Leipzig o. J.
Blume, Bernhard, Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers. Phil. Diss. Stuttgart 1936.
Claus, Horst, Studien zur Geschichte des deutschen Frühnaturalismus. Phil. Diss. Greifswald 1933.
Conrad, Michael Georg, Lutetias Töchter. 1883. Totentanz der Liebe. 1884.
Conradi, Hermann, Ges. Werke. Leipzig 1911.
Darge, Elisabeth, Lebensbejahung in der deutschen Dichtung um 1900. Breslau 1934.
Dauthendey, Max, Ges. Werke. München 1925.
Dilthey, Wilhelm, Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1905.
Eloesser, Arthur, Die deutsche Literatur. 2 Bde. Berlin 1931.
Fechter, Paul, Gerhart Hauptmann. Dresden 1922.
Frank, Bruno, Thomas Mann. Neue Rundschau 1913.
Freund, Kajetan Der Sinn des Naturalismus. Lit. Echo 39. Jhg. 1937.
Gottlieb, Frieda, Ricarda Huch. Phil. Diss. Freiburg/B. 1934.
Grote, Gertrud, Die Erzählkunst Ricarda Huchs. Phil. Diss. München 1931.
Guntrun, Hedi, Die Emanzipierte in der Dichtung des Naturalismus. Phil. Diss. Gießen 1928.
Hanstein, Arthur von, Das jüngste Deutschland. Leipzig 1900.
Hartleben, Otto Erich, Ges. Werke, Berlin 1909.
Hauptmann, Gerhart, Ges. Werke, Berlin 1912, Fasching. Berlin 1923.
Havenstein, Martin, Thomas Mann. Berlin 1927.
Helbing, C., Die Gestalt des Dichters in der neueren Dichtung, eine Studie über Thomas Mann. Bern 1922.
Hofmiller, J., Thomas Manns neue Erzählung. Süddeutsche Monatshefte. 10. Jhg. 1913.
Hoppe, Else, Ricarda Huch. Hamburg 1936.
Hoppe-Meyer, Else, Der Typus des Mannes in der Dichtung der Frau. 1934.
Huch, Ricarda, Ges. Novellen. 2. Bde. 1922. Blütezeit und Verfall der Romantik. Leipzig 1922
Jacobs, Monty, Hermann Conradi. Lit. Echo 14. Jhg. 1912.
Kluckhohn, Paul, Die Auffassung der Liebe in der Literatur des 18. Jahrhunderts und in der deutschen Romantik. Halle 1922.
Körner, Josef, Arthur Schnitzlers Gestalten und Probleme. Wien 1921.
Korrodi, E., Thomas Mann. Tod in Venedig. Wissen und Leben. 6. Jhg.
Krey, Maria, Weltanschauung Ricarda Huchs in ihren Frühromanen und Novellen. Phil. Diss. Frankfurt 1924.
Leppmann, Fr. Thomas Mann. Berlin 1916.
Langner, Erwin, Die Religion Gerh. Hauptmanns. Tübingen 1928.
Lorenz, Max, Die Literatur am Jahrhundertende. Stuttgart 1900.
Lublinski, Samuel, Die Bilanz der Moderne. Berlin 1904. Ausgang der Moderne. Dresden 1909.

Mann, Thomas, Ges. Werke. Berlin 1932.
Möller van den Bruck, Verirrte Deutsche. München 1904.
Nadler, Josef, Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften. Bd. 4. Regensburg 1928.
Naumann, Hans, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Stuttgart 1933.
Reik, Theodor, Arthur Schnitzler als Psychologe. München 1913.
Remmers, Käthe, Die Frau im Frühnaturalismus. Phil. Diss. Bonn 1931.
Schlaf, Johannes, In Dingsda. Inselbuch Nr. 20 (1892). Frühling. Inselbuch Nr. 49 (1896). Sommertod 1897. Leonore. 1899. Die Kuhmagd. 1900. Frühjahrsblumen. 1901. Der Narr. 1902. Die Nonne. 1905.
Schneider, Ferd. Jos., Max Dauthendey und der moderne Panpsychismus. Zeitschrift für Ästhetik. 1929.
Schnitzler, Arthur, Ges. Werke. Berlin 1928.
Soergel, Albert, Dichtung und Dichter der Zeit. 2 Bde. Leipzig 1927/28.
Steiger, Edgar, Hermann Conradi. Lit. Echo. 17. Jhg. 1915.
Unger, Rudolf, Literaturgeschichte als Problemgeschichte. Berlin 1924.
Wesper, Will, Max Dauthendey. Lit. Echo. 10. Jhrg. 1907/8.
Voigt, F A., Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns. Breslau 1935.
— Gerhart Hauptmann-Studien I, Breslau 1936.
Walzel, Oskar, Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters. Euphorion 1932.
— Ricarda Huch. Leipzig 1916.
Wedekind, Frank, Ges. Werke. München 1920.
Witt, Karl, Erlebnis und Gestalt in den Dichtungen Hermann Conradis. Phil. Diss. Kiel 1932.
— Johannes Schlaf.
Zweig, Stefan, Literarisches Echo. 5. Jhg. 1901/2.

## Lebenslauf.

Am 28. 1. 1911 wurde ich als Sohn des Postinspektors Arthur Klose und seiner Ehefrau Maria, geb. Krause, zu Strehlen i. Schles. geboren. Ich besuchte das humanistische Johannes-Gymnasium in Breslau, an dem ich Ostern 1933 die Reifeprüfung ablegte. Zunächst studierte ich zwei Semester Jura, gehörte darnach vom 1. 1. bis 31. 12. 1934 dem „Chef des Ausbildungswesens" als Gruppenführer und Geländesportlehrer an. Als sich jedoch eine Möglichkeit bot, den Weg zum Erzieher zu beschreiten, nahm ich im Jahre 1935 an der intensiven Ausbildung der Turnphilologen teil und bestand im August 1935 meine Sportlehrerprüfung. Als zweites Hauptfach wählte ich „Deutsch", dem ich mich mit besonderer Neigung widmete. Am 18. Juni 1938 bestand ich das Staatsexamen und am 18. Oktober 1939 die Pädagogische Prüfung.

Die Anregungen für die vorliegende Dissertation empfing ich von Herrn Prof. Dr. Merker, dem ich an dieser Stelle noch einmal meinen herzlichen Dank aussprechen möchte.

Hans-Ulrich Klose